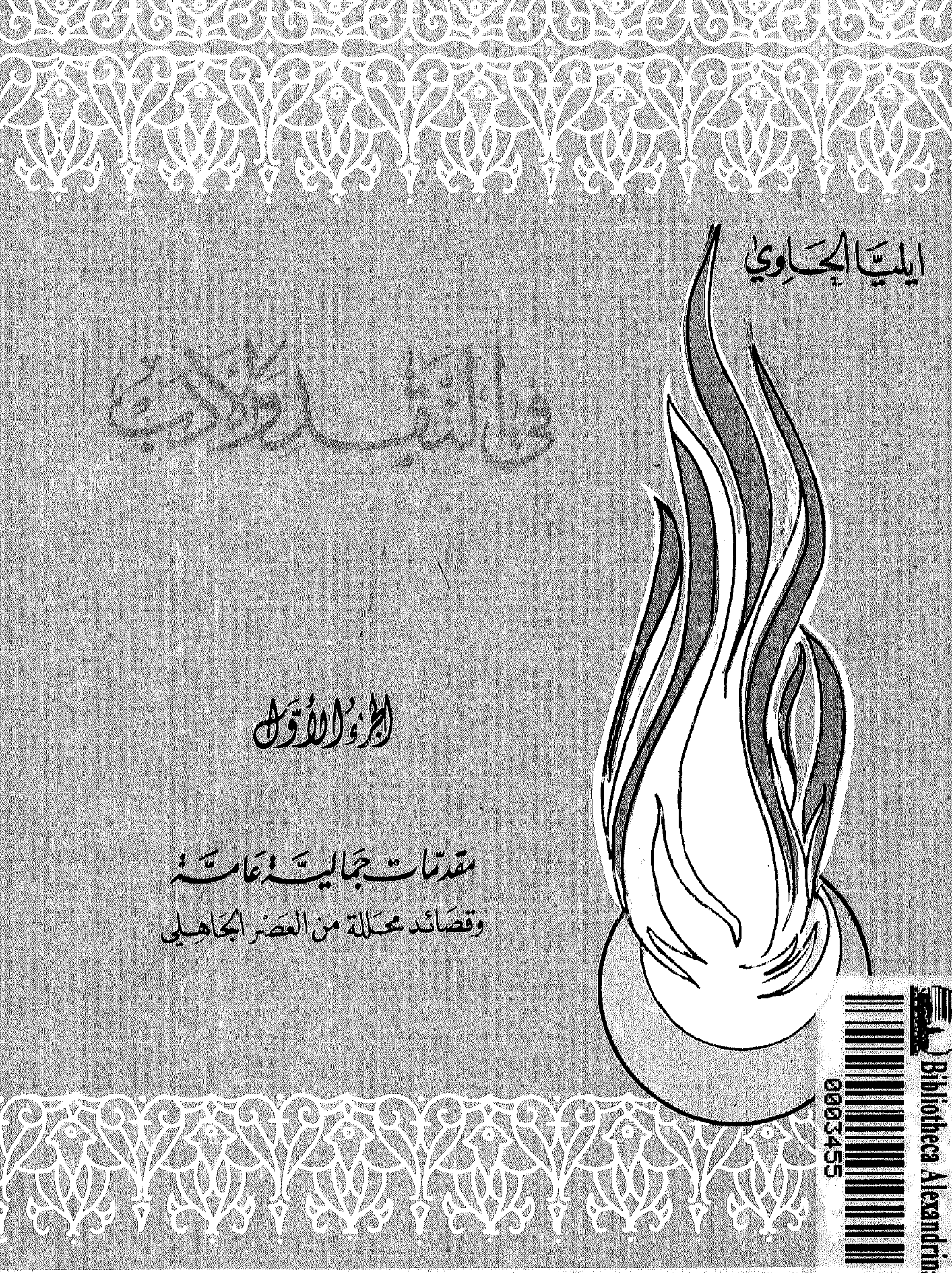

إيليا الحاوي
في النقد والأدب
الجزء الأول
مقدمات جمالية عامة
وقصائد محللة من العصر الجاهلي
Bibliotheca Alexandrina
0003455



في النقد والأدب



في النقد والأدب

بقلم

إيليا الحاوي

الجزء الأول

مقدمات جمالية عامة

وقصائد محللة من العصر الجاهلي

الطبعة الخامسة

دار الكتاب اللبناني - بيروت

الطبعة الاولى : ١٩٦٢
الطبعة الثانية : ١٩٦٦
الطبعة الثالثة : ١٩٦٩
الطبعة الرابعة : ١٩٧٩
الطبعة الخامسة ١٩٨٦

مقدمة الطبعة الرابعة

هذه هي الطبعة الرابعة من كتابنا « نماذج في النقد الادبي » وقد عدلنا فيه عنوانه فاصبح : « في النقد والادب » كما اننـــا قسمناه الى اجزاء حتى يتسير ارتياده على القارىء وعدّلنا في مادته وفقاً للعصور . اذ اكثرنا من النماذج المجزوءة القليلة الابيات وابقينا النماذج الكاملة من القصائد الكبرى .

ومنذ صدور هذا الكتاب في طبعته الاولى كان للقارىء موقف حذر منه ثم اقبال على تردّد وحيرة . اذ الفى فيه من النظريات الفنية والتقصي في فهم النص ما لم يألفه في الدراسات النقدية السابقة . وربما خُيّل اليه ان في الكتاب تزيداً على النّص واغتصاباً له على غير دلالته وان الناقد يفيض من نفسه اكثر مما يستمي من النص . والواقع ان النقد جرى منذ مطلع هذا القرن على اسلوب مُتَدَجّن . متخاذل ، يقف عند حدود النص يتلقف منه ما يعطيه على هون ويسر . وقلماً تَفَطّنَ الناقد ان التجربة الفنية هي تجربة ما ورائية ، بمعنى انها ترد كنتيجة واضحة لمعاناة صماء . متآكلة ، تبذل ذاتها دون أن تعيها أو أن تفهمها . فالشاعر يُعَبر بالمعاناة والرؤيا حين تقدر له والناقد يَستَبطنهما ويَتَقَصى فيهما ويجلو ضميرهما المكتوم ، والمختفي ، يكمل أحدهما الآخر وان كانت التجربة الابداعية اعسر منالا . ومن هذا القبيل ، فان النقد يسير سيرا عكسيا مناقضا . يتحرى عن الكينونة ويعبر في مراحل التكوين ويستقطب طبائع الاسلوب الخفية التي تؤثر في التجربة وفي تجسيدهـــا ويفسر الظواهر

الصامتة بابعادها النفسية والوجودية ، فتتبدى له التجربة الفنية وكانها اداة كلية تتعرض للكون والطبيعة والانسان عبر فلذتها المجزوءة . وهكذا نفهم الآ ن ان الشنفرى ذلك الشاعر المتوحش في الفلـــوات والرافض لعالم المدنية والقبيلـــة والمعتصم بفرديته انما كان ينازع قدر الوجود ويعلن جدارة الفرد وكفاءته في التصدي لغوائل الطبيعة والقدر والمجتمع ، فكانه هو اله ذاته ، هو البدايـــة والنهاية وان اي نوع من الخضوع هو انتقاض لكرامة الحياة ومجدها . ولم يكد يتفطن أيٌ من النقاد السابقين الى هذا اليقين ، لانهم أخذوا من النص ظاهره ومن القصيدة النوادر التي تحفُ بها ونشروا عليهـــا اجواء الدهشة والغرابة والطرفة فيما اقعت تجربة الشاعر وانزوت ولم يعانقها القارىء الا في لمع عابرة. ولقد ادرك النقد المعاصر ان التجربة الجزئية مرتبطة بالكلية في موقف الانسان وان ما يذكره في ظاهر النص انما يصدر عن حاجة صماء متوارية ، لا تعي ذاتها ولا يعيها الشاعر وان كانت عميقة الفعل والتفاعل في النفس البشرية . وبذلك بتنا نفهم ان تجربة الطلل هيَ تجربة الزمن وان كان الشاعر لا يفصح عنها ولا ينوه بها . وان في الطلل معـــاناة القسر والعبودية ونزوح العواطف وتعفي العمر والتَّزَجّي في متاهة القدر ، وان الانسان محمول وليس مسؤولاً وانه يحن الى ما مضى خشية من طيف الزوال المترسم عبر التحول والصيرورة. فاين هذا مما اطلق على تجربة الطلل وما انتهكت به عبر العصور حتى املقت وجرى عليها التجني وانيط بها كل تقليد وتبعية . والواقع ان الانسان هـــو البداية والنهاية في العمـــل الفني وكل ما يتصل به ينبغي ان يقرر وفقاً للمصير البشري . وليست الطبيعة مادة للفن ، الا بقدر ما هي تجسيد للرموز التي يفهم الكون من خلالها وبالتالي مصير الاشياء والاحياء في الوجـــود . وكل طبيعة مستقلة بذاتها ، متهادنة مقررة انما هي عبءُ على الفن . والطبيعة المبدعة هي التي تتفتق عبرها رموز الكون والنفس وهي التي تكتنز في رحمها واحشائها الحقائق الكبرى . وتلك نظرة تبدل كثيرا من المفاهيم وتطلع من الشعر ابعادا لم نعهدها فيه من قبل .

ومهما يكن فان الحياة لا تطيب لها الاقامة في منازل الامس ، كما يقـــول جبران ، ولسوف يمضي النقد قدما يواكب التجربة الكبرى التي بها وحدها يتكلم الانسان ويشارك في الخلق والمعرفة الفعلية والكلية ومن دونها سيظل اعجم ابكم . والله ولي التوفيق وهو من وراء القصد .

ايليا الحاوي



القسم الاول

مقدمات جمالية عامة



وما برح بعض المتدرجين في النقد يقتفون على اسلوب خارجي ، يتداولون به الاشكال الظاهرة للقصيدة ، منصرفين الى تفكيكها وتجزيئها ، ليخلصوا الى تجريد فكرتها العامة ، وسائر الافكار الثانوية التي تتفرع او تمتد منها ، حتى تشخص أخيراً في خطوط واضحة من الافكار النثرية العارية ، التي افتقدت قدرتها على التأثير والايحاء . ومن ثمة ينصرفون الى احصاء ما تشتمل عليه من تشابيه واستعارات ، وسائر الوجوه البلاغيّة ، مقيمين حدوداً بين المعنى والمبنى كأنهما مستقلان ، بعضاً عن بعض . لا شك ان هذا الاسلوب كان يؤدي الى فهم معاني القصيدة والالمام بإطارها الخارجي ،الا انه كان يبقي القارىء في حدود الشكل والمعاني النثرية الواضحة التي ليست سوى اشلاء ميتة لتلك الحالة الداخلية الكثيرة الظلال والتوهُّج . ان المعنى الواضح في الشعر يكاد لا يعبر الا عن الخطّ الافقي السطحي للتجربة التي عاناها الشاعر ، كما ان التشابيه والاستعارات ، التي نتولى تحليلها وتفكيكها بشكلها البلاغي ، تفضي بنا الى ادراك طبيعة الاسلوب العام الذي تجري عبره العملية الفنية ، لكنها لا تجلو اسرار الايحاء القائمة الخفية ، اي الاسلوب الحي الذي يوقع القصيدة، وينيط بها قدرة على البث والذهول . فالجمال ليس سوى وحدة كثيرة التآليف والانسجام ، اذا حاول القارىء ان يجزّئه . ويتفرس بالعناصر التي يتألف منها ، فانه لا يقع إلا على هيكله الميت ، لان جذوة التجربة الشعرية ، تعانى معاناة ، ويشعر بها شعوراً ، لكنها تتعطل وتستحيل عندما نحاول ان نقبض عليها ونأسرها بالتوضيح

والتفسير . ان الوردة تبدو جميلة في شكلها الطبيعي المتآلف ، ولكن عندما ننتزع بتلاتها لنطّلع على واقع تأليفها ، فانهـــا تتشوه ، ويزول جمالها او يستحيـــل ، أثر كل بتلة ننتزعها من بتلات الوضوح والتفسير . لهذا كان من الضروري ان نقبل على القصيدة كوحدة حية ، محاولين ان ننفذ الى روحها ، الى قلب التجربـــة التي يعانيها الشاعر عبرها ، لنتحد وننصهر بها ، متآلفين مع اجوائها ، دون ان نقف في حدود اطارها الخارجي ، نشاهدها مشاهدة ، او نتفرس بها تفرساً ، كالعالم الذي يشخص امام الاشياء ، ليفهمها ، لا ليتأثر بها .

وهكذا ، فلو تصدى ناقد ، ممن ألفوا النقد القديم لقصيدة ابن الرومي في هجاء صاحب اللحية الطويلة ، فانه يُعنى قبل كل شيء ، بان يجرد منها الفكرة التي يدعوها الفكرة الاساسية ، اي هجاء اللحية . ثم ينثني الى الافكار الثانوية التي ظهرت بها هذه الفكرة ، فيقول انه يشبهها بالمخلاة لطولها ، وانه يذكر فيضانها وسيلانها ، ويدعوه الى ان ينتزعها من وجهه ليتخلص من منكرها ، وما الى ذلك من افكار واضحة الدلالة عبر القصيدة . ولا يعتم ان يقبل على مـــا يشخص فيها من تشابيه ، معينـــاً المشبّه والمشبه بـــه ، ومظهراً وجـــه الشبه . فيقول ان ابن الرومي شبه اللحية بالمخلاة وذلك لعظم تدليها . واذا ما اسرف بتحليل هذا التشبيه ، فانه لا يتعدى القول انه يظهر اسلوب ابن الرومي في السخرية والهجاء . وكذلك الامر فانه يُلِمُّ بقوله « لحيـــة أهملت ، فسالت وفاضت...» فيتحدث عن استعارة السيلان والفيضان للحية ، محاولاً ان يجلو العلاقة بين طول اللحية ، وتدليها ، وما استعاره لها من سيلان وفيضان . وبعد ان يستوفي وجـــوه الدراسة البلاغية ، نراه وقد انبرى لبعض العبارات والجمل الكثيرة الغموض ينيطها بتلك القصيدة ، وهي قد تصحُّ فيها كما انها تصح في سواها . واكثر ما نراهم يتردّدون به قولهم : « انها حسنة الديباجة ، جزلة اللفظ ، رائعة البيان ، مشرقة المعنى ، وصاحبها فحل من فحول الشعراء . وهي كالدرة المتلألئة » ، وما شاكل هذه العبارات ، التي تظهر ان الناقد لبث حسيراً على جدار القصيدة الخارجي ، لم يعان شيئاً من معاناتها وينفذ الى ما تشتمل عليه من تعقيـــد نفسي وفني .

لا شكّ ان إيجاز المعاني في صيغة نثرية ضروري كلمحة اولى نمهد بها لارتياد القصيدة . ذلك ان القارىء قد يقع على بعض الابيات الغامضة الدلالة ، في الفاظها وفي معناها ، فاذا ما مهّد الناقد للقصيدة بجلاء معانيها النثرية ، فانه يدفع عن القارىء بعض اللّبس والغموض . الا ان الآفة في ان يقتصر على هذا التحليل النثري ، دون ان يتوغّل من ظاهر المعاني الى داخلها . فالمعاني التي تبدو واضحة في الشعر تنطوي غالباً على كثير من الظلال والمرامي الشديدة الإختفاء والتحوّل . لهذا كان من الضروري ان يرتاد الناقد القصيدة ارتياداً داخلياً يتبع به المراحل التي اجتازها الشاعر عبر نظمه لها ، لكي يجلو ما كان الشاعر قد عاناه معاناة ، دون ان ينجلي له باسبابه ومضاعفاته وما الى ذلك .

والواقع ، ان النقد الصحيح للأثر الأدبي يشتمل على كثير من التعقيد ، كما أنه يستحيل أحياناً كثيرة ، اذا لم يكن لدى الناقد قدرة على الولوج الى الاصقاع النفسية والفنية التي خلص اليها الشاعر في كدّه للتعبير عن المشاعر المظلمة التي تدلهمّ في أعماق وجدانه . وقد أجمع النقّاد المعاصرون ، على أنّ الشعر ، ليس تعبيراً عن الحقيقة الذهنيّة ، بل ذلك السّراب النفسي الذي يوهم بها ، والذي لا يبرح يغرّر بالإنسان ويسوقه الى تنازع البقاء والتوغّل في عبث الفكر والوجود . ولو قدّر للانسان أن يقبض على حقيقة النفس قبض اليقين ، ولو اتضحت له وضوح الأرقام والأحجام والمقاييس ، لأدّى ذلك الى إزالة البواعث الفنيّة ولأخلدنا الى عمر من السأم والقنوط . لهذا ، فان طبيعة العمل الفني تختلف عن طبيعة العمل العقلي ، لأنها تتخطّى حدود المنطق وتقبض على نوع من الحقائق التي لا تؤثّر فينا بالبيّنات والجدل ، بل بشدّة انفعال الشاعر وصدقه في التعبير عن واقعها . الشعر لا يعبّر عن الأضواء الساطعة في حدَقة الوعي ، وإنما عن الظّلال المموّهة والذهول ، ولا يكتفي بمشاهدة الحقائق من الخارج ، كالعالم ، وإنما يتّصل بها ويتّحد معها ، ويتقلها كسورة من سور الاتحاد بين ذاته وذات الوجود .

وهكذا ، فان فضيلة الشاعر هي في توغله بمعاناة الأشياء والتحسُّس بهـا ، من دون أن يعتكف عليها ، ليتفهمها تفهماً واعياً ، يُحيلها الى حُطام من الأفكار ونُبَذٍ من الصور الباهتة . ولعلَّ بول كلوديل كان يشير الى ذلك إذ قال : « إنَّ النفسَ تصمت ، فيما يلتفت إليها العقل . » ذلك ان العقل يتحرَّى عن الحقائق العارية التي تحرَّرت من الذاتيّة والإنفعال وأصبحت ذات حـدود واضحة ، مُطلقة ؛ أمَّا الشِّعر فيلتقط بغريزته الغامضة العلاقـات النفسيّة اللطيفـة الحائرة ، والواقع الوجداني الذي تكاد ان تنطفىء فيه حَدَقَة المنطق لما يعروه . في أحيان كثيرة ، من هذيان وفوضى ، هما أعمق تعبيراً عن حقيقة النَّفس من النظريات والحقائق المجرَّدة . والشاعر يعبِّر عمَّا يعانيـه ، كنتيجة لبواعث نفسيّة غامضة ، كثيرة التعقيد والتقمُّص ، بعضاً ببعض . فالرَّغبة التي تضطرب في نفسه ، لا تموت فيما تصاب بالكبت ، بل تختبىء في غفلة الوجدان ؛ وهي وإن توارت من دائرة الوعي ، تظلُّ أعمـق تأثيراً في الانسان من الأفكار الواعية ، لأنها تتسرَّب تسرباً قاتماً من ضميره وتحدث في نفسه اليقين المُبرَم الذي لا يقوى ان يتحرر منه ، وانما يشعر به كما يشعر الجريح بجرحه والجائع بجوعه . إنه اليقين الانفعالي الحاسم الذي يطغى على شخصيته كلِّها ، وينطلق منها الى العالم الخارجي ، يعدِّله ويبدِّله ، ويفرض عليه معاني وافكاراً لا ينطوي عليها في حالة الوعي العادي .

لهذا ينبغي ان يدرك الناقد أبداً ، ان الشاعر لا يفسِّر تجربته تفسيراً ، لان التفسير يحيلها الى فلذات ونتف نثريَّة ، يُعدمُ ما فيها من حرارة وظـلال وأشعَّة شعورية . فهو يعاني التجربة معاناة ، يذهل بل ينخطف عبرها . ويحاول في شعره ان ينقل ما عاناه وانذهل به ، وهو ، بعدُ ، معاناة وشعور ، وقبـل ان يلتفت اليه ليفهمه ويعلله بالمنطق وعلـم النفس والنظريات الفنيّة . ومعاناة الشاعر هي ، غالباً ، نتيجة واضحة لاسباب نفسية وفنية بعيـدة الغور كثيرة اللُّبس والتحوُّل والتقمص ، فاذا اكتفينا بالمعنى الواضح فانما نكتفي بالنتيجـة الظاهرةِ ، عن الاسباب الحقيقيَّة التي أدَّت اليه ، ونكون بذلك قد ألممنا بالخطّ

الافقي الذي لا قيمة له في الدلالة على حقيقة التجربة الشعرية ، الا بقـدر ما للرمز من قيمة في الدلالة على ما يختبيء وراءه من حقائق واسرار .

المعنى الواضح في الشعر أشبه بدليل يسعى بنا لاقتفاء آثار الشاعر في رحلته عبر التجربة . فلا بدّ ان ننطلق منه للولوج الى الاسباب والمضاعفات القصيّة المنْعَمِية التي ولدت التجربة في نفس الشاعر دون ان تتضح لـه في القصيدة بصورة مباشرة ، جليّة ، وهي كذلك لا تنجلي للنـاقد . الا اذا ألحّ بالتساول عن البواعث التي اثارت الشاعر . وهذه الاسباب قد تكـون ، غالباً ، عميقة الجذور في النفس ، شديدة التقمُّص ، تظهر وتتقرر بمعنى من المعاني او بصورة من الصور ، فيما يكون ذلك المعنى وتلك الصورة ، متولدين عن امتزاج وتحول كثير من الحالات النفسية التي تعيش غافلة في الوجدان . وهكذا ، فان الشعر هو ، غالباً ، تعبير عن الذات المظلمة في الشاعر ، تلك الذات التي تختلج في وجدانه وراء ما يعيه ويفهمه ، وما يتداول به من شعور ظاهر .

اللحيةالطويلة ، ولنتمثّل ، اظهاراً لهذا التعقيد ، بقصيدة ابن الرومي في هجاء صاحب اللحية الطويلة . فهذه القصيدة تبدو في معانيها السافرة ، شبيهة بمياه الغدير ، هادئة جليّة ، ولكن عندما نتحرّى عن الاسباب التي دفعت الشاعر الى هجائها والبوح بما يتعقّد في نفسه من كره لها ولصاحبها ، فاننا نتفتّح على عالم جديد ، يظهر نفسية ابن الرومي وما فيها من إحساس حادّ بالقلق والشعور المتوتّر بالمنكر والاختلاف وربما الاختلال . لقـد كان ابن الرومي ذا جسد هزيـل ، متفكك ، ومشية متهالكة مغربلة ، وكان يخيّل اليـه ان تلك العاهات هي عنوان كبير يعلن للناس نقصه وعجزه واختلافه وضعف رجولته . وقد كان هذا الشعور يستبدُّ به وينيط به كثيراً من السويداء ، فتدلهمُّ نفسه بالقنوط ، ويكاد لا يلم بلحية طويلة ترمز الى التكافوء والعـافية وقوّة الصلب ، حتى يلتبس ويتعقّد ، ويشعر بمـا وصمته بـه الطبيعـة من منكر . وهكذا نفهم قولـه لصاحب اللحيـة :

ان تطـل لحيةٌ عليك وتَعْرُض ،   فالمخالي معروفـةٌ للحمـير

ان تشبيه صاحب اللحية بالحمار ، لا يدل على الاستخفاف والسخرية وانما يدل على الحقد والحفيظة اللّذين كانت نفس الشاعر تتميّز بهما . وقد كان من شدّتهما ، ان مسّخا ذلك الرجل حماراً . الواقع ، ان فكرة التكافؤ وقوّة الصلب في اصحاب اللحى الطويلة ، كانت ترهقه وتستبدّ به بشعور لا يطاق . ولشدة هذا الشعور ، جعلت نفسه تتوهّم وتخادع ذاتها ودفعته للتحرّي عن تأويل يحوّل به مظهر اللحية الطويلة الى مظهر منكر ، فَتَفَتّقت له بالشبه بين تدلي مخلاة الحمار وتدلي اللحية . وهكذا ، فان تشبيه اللحية بالمخلاة ، كان في الواقع ، حيلة نفسية ، صماء ، قائمة ، توهمتها وابتدعتها النفس ، لتتخفف من وطأة ذاتها ، وشعورها الكريه البائس بالبؤس والاختلال .

هذا هو الرصيد النفسي في هجاء ابن الرومي لصاحب اللحية الطويلة ، واذا لم يقدر للناقد ان ينفذ الى هذه الاصقاع ويدرك هذه المضاعفات ، فانه لا يقبض منها الا على الزبد والأشلاء التي لا معاناة فيها ولا دلالة لها على حقيقة الاسباب والبواعث التي دفعت بالشاعر الى ما شعر به من حقد وسخرية ونقمة على تلك اللحية وصاحبها .

والقصيدة جميعاً تجري وفقاً لهذا الغرار . فهو اذ يقول :

ايما كوسج يراها فيلقى ربّه ، بعدها صحيحَ الضميرِ
هو أحرى بان يشكّ ويغرى باتّهام الحكيم بالتقديرِ

نرى ان الكوسج المشوّه التكوين ليس ، في الواقع ، سوى ابن الرومي نفسه . وليس ما يتحدث به عن الشك وصحة الضمير سوى نقل لما كان يعانيه من غيظ ونقمة . اذ يقابل بين هزاله وعاهاته « وسيلان او فيضان لحية الآخرين» ، وهنا يبدو لنا ابن الرومي وقد انطلق من نفسه الى الكون او بالاحرى نراه وقد عمّم نفسه على الكون وجعل الاختلال الذي فيها رمزاً للاختلال والشذوذ في الكون جميعاً . فالله يُغدق على البعض حتى الفيض ، ويقتّر

ويتدنّق على الآخرين ، حتى يلبثوا طيلة حياتهم وهم يشعرون بالتضوُّر والنقص والاختلاف .

ولا بد لنا من ان نلحظ مدى التقمص النفسي في قوله :

فاتّقِ الله ذا الجلال وغيِّر منكراً فيكَ مُمكنَ التَغْيير

فهذا المعنى يبدو عاديا في ظاهره . لكننا عندما نتقصّى فيه ، نتبين انه يعبر عن واقع ابن الرومي ، اكثر مما يعبر عن واقع صاحب اللحية . ذلك أن الشاعر لم يدرك أن المنكر الذي يتشبّث في ذقن ذلك الرجل ممكن التغيير ، الا لانه كان يعاني منكراً غير ممكن التغيير . لقد كانت مشيته مغربلة ، وصلعته بلقاء ، وجسمه شديد النحول ، وهذه المنكرات ، جميعاً ، كان يستحيل عليه تغييرُها . لذلك نراه يعجب من ذلك الرجل اذ يراه متشبّثاً بلحيته ، ومظهرها المنكر، بينما هو قادر ان يتخلص منها . وهكذا فان المنكر الممكن التغيير كان بالنسبة الى ابن الرومي تعبيراً عن المنكر غير الممكن التغيير الذي كان يعانيه .

هذا هو الرصيد النفسي لقيصدة ابن الرومي في وصف اللحية الطويلة . واذا لم يقدر للناقد ان ينفذ إليه ، لا يكون قد عانى تجربة الشاعر وأدرك ابعادها، بل اكتفى بالمعنى الواضح اي النتيجة الظاهرة اوالشلو التافه لحقيقة المعاناة الداخلية .

ظاهرة التعقيد في هجاء الحطيئة : وفي شعر الحطيئة مثلاً ، نشهد انصرافاً قوياً إلى الهجاء وتخصصاً بذلك النوع من الشعر ، مما لم نكد نشهده عند سواه من الشعراء الجاهليين . وهذه الظاهرة الفنية،هي ، في الآن ذاته ، ظاهرة نفسية ، او بالاحرى انها ظاهرة تقمُّص نفسي ، انتقل بها ما ترسَّب في قاع ضميره من مرارة العقد النفسية الكالحة إلى ملامح مهجويه . فالحطيئة لم يكن يحقد على الناس ، بقدر ما كان يحقد على نفسه وعلى القدر الذي اوجده ليكفر عن خطيئة لم تقترفها يداه ، وعن ذنب لم تحبل به نفسه.لقد اتى إلى هذا العالم ، فتبين له انه كلغز ضائع ، لا والد يَهَبُه نسبه ولا قبيلة يلتجىء اليها ولا والدة تصونه بشرفها . ثم التفت إلى وجهه ، فرأى ان ذلك الوجه

الزري لا يقل بشاعةً عن نفسه . وطفق يتوهم انه نغم شاذ ، منبوذ في إيقـاع الوجود وان الحياه عبءٌ من العار والذلّ والعوز والتيه .

ولعل هذا يضيء لنا ظاهرة التقمّص والتعقد النفسيين التي ظهرت في هجائه . وذلك ان نقمته على نفسه وعلى القدر تنفّست في هجائه للناس ، لكنها لم تُجهض الشاعر من حقده ولم تحلّ انشوطة نفسه أو تنقذه من سموم ضغينته. لذلك عاد وحصل التقمص مرة ثانية ،فتلبس حقده على نفسه بهجاء اهله وقبيلته، وهماقرب الناس اليه. ولكن ذلك لم يرحه ولم يحرّره من تلك الخطيئة التي ما برح يعيش في جحيمها ، منذ ان ادرك ذاته . وعندما تضاعف وتضوّر الحقد في اعماقه ، اجهض في هجائه لنفسه من خلال وجهه . ولقد كان هذا الهجاء عميق الدلالة على واقع التقمص النفسي الذي ما برح يغشى شعره ، جميعا . فهو يقول :

ابت شفتاي اليوم الا تكلّماً بقُبْح ، فما أدري لمن أنا قائلهُ

ولما رأى وجهه في البئر انثنى يقول :

أرَى لِي وَجْهاً قَبّحَ الله خَلْقَه فَقُبِّحَ مِنْ وَجْهٍ ، وَقُبِّحَ حامِلُه

فالهجاء، كما يبدو في هذين البيتين ، لم يكن وسيلة للّهو والمجون ، وانما كان وليد طبع راغم يفيض من اعماقه ويجبره على ان يتنفّس باللعنة والقبح . ولعل التفاته إلى نفسه في مرآة البئر ، لا يقتصر على دلالته المادية ، وانما ينطوي على تقمص عميق . ان تلك البئر ، ليست في الواقع سوى بئر الوجود ، انها هاوية الفراغ الذي كان يبتلعُه انها في جوفه المقيت . ووجهه ليس ، في الواقع ، سوى نفسه التي اجتمع فيها المنكر والشذوذ والموبقات .

هذا هو واقع التقمص النفسي في الشعر ، حيث نرى الاحوال تنطلق من غور إلى غور في مَصَبّ النفس الكريه ، تتزاوج وتتواالد بعضاً ببعض ، حتى تلد في النهاية مسوخاً من المعاني والصور . لقد كان هجاء الحطيئة لوجهه ، المسخ الذي وضعته نفسه ، بعد عمر من النقمة والوتر والشعور بالهوان ، وضآلة المصير وتفاهة الدنيا.

عقدة الإباحية والشعوبية في شعر أبي نواس : اما ابو نواس ، فبالرغم من انه لم ينصرف إلى الهجاء انصراف الحطيئة ، فقد كان يعاني ، هو الآخر وطأة الخطيئة الاصلية. فابوه لم يكن صاحب هويّة واضحة وأمّه كانت تدير خمارة للهو، وتُؤْوي طلاّب المتع والمجُون في بيتها ، مما دفع بعض النقاد إلى الاعتقاد بأن هذه النشأة هي التي ساقته إلى المجون دون سواها . لا شك ، بان تربية ابي نواس الذليلة اثرت في عَصَبه المراهق ، وأزالت من نفسه حَرَج الفضيلة وحدودها.الا اننا ، فيما نُنْعم بواقع مجونه ، نخلص إلى ان اباحيتّه هي اكثر تعقيداً ممّا يتوهّم لنا ظاهراً . فابو نواس لم يكن من اولئك الغُلمان المغفّلي المصير الذين يتصرفون تقليداً للغير وتأثراً بما حولهم ، وانما كان يصدر عن تفكير جذري في الحياة ، وخاصة بعد ان تثقّف بالفلسفة والدين والمنطق ، وتعقّد بحب جِنَان التي لبثت تصدّه وتمعن في إذلاله ، دون ان يصيبه منها سوى البؤس والحرمان . ولقد جعلت تلك التيارات الداخلية تتفاعل في نفسه وترسب في قاعها ، متداخلة بعضاً ببعض ، متقمّصة في الخارج بتصرفات الشاعر وصوره ومعانيه .

ان نشأته دون أب ، وفي كنف والدة مستهترة ، كانت تصيبه بكثير من الذلّ في تلك البيئة التي ما برحت تقدّس الشرف ، وترى ان غموض الولادة هو الخطيئة العظمى التي لا تحل فيها المغفرة . ولقد كان الشاعر يعاني هذه الوطأة ويشقى بها ، دون ان يُعلن عنها بصراحة وبؤس ظاهرين ، كما فعل الحطيئة . ولئن حاول ان يُشيح عنها ويدفنها في غفلة وعيه، فقد كانت تنبعث من جديد وتتحول من حالة إلى أخرى ، حتى تقمصت ، أخيراً،في شعوبيّته الماجنة المستهترة التي تعوض بها عن الناحية الايجابية في حياته .

فنحن لو نظرنا إلى شعوبية بشّار ، مثلاً ، لظهرت لنا البواعث التي دفعته اليها ، بدون لبس او تعقيد . فهو يحقد على العرب لأنهم أضاعوا ملك أجداده ، وجعلوه مولى يمعنون بنبذه واحتقاره . أما شعوبية ابي نواس ، فلم تكن ظاهرة الأسباب ، إذ ان نسبه إلى الفرس لم يكن صريحا،بل، على العكس، فان الكثيرين ينسبونه إلى العرب . لهذا فان شعوبية بشّار كانت سياسية عصبية ، بينما كانت شعوبية ابي

نواس شعوبية نفسية إذا جاز التعبير . إنها وليدة تقمّص وتحوّل في مضاعفاته الوجدانية . فبعد ان استحال عليه ان يتنعم بشرف الأصل الذي كان العرب يسرفون في التفاخر به ، حاول ان يُوهِم نفسَه ويُوهم الآخرين بأن الأصل لا قيمة له ، بل تمادى في ذلك وأظهر ان جميع القيم الجدية الايجابية ، لاقيمة لها ايضاً . وذلك التحول النفسي ظاهر في شعره، جميعاً، إذ كان لا ينفك يذكر القبائل التي طالما تفاخر العرب بامجادها ، ممعناً بهجائها وثلبها والتهزؤ بها ، محاولاً بذلك أن يتعوّض عن شعوره بالمنكر وضعة الأصل . فهو يقول :

عَاجَ الشَّقِيُّ ، عَلَى رَسْمٍ يُسَائِلُهُ وَعجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَّارَةِ البَلَدِ
يَبْكِي عَلَى طَلَلِ المَاضِينَ مِنْ أَسَدٍ لاَ دَرَّ دُرُّكَ ، قُلْ مَنْ بَنُو أَسَدِ
وَمَنْ تَمِيمٌ وَمَنْ قَيْسٌ وَلِفُّهُمَا، لَيْسَ الأَعَارِيبُ، عِنْدَ اللهِ، مِن أَحَدِ

أنت ترى أن الشاعر يحرص على اظهار قلّة شأن الأصل العربي، فكأنه بذلك يحاول ان يظهر قلة شأن العاهة التي يحمل ميسمها . بقدر ما يتضاءل قدر الأصل العربي ، بقدر ذلك يتخفف الشاعر من وقر الخطيئة الأصلية ، ويتكافأ ويشعر انه شبيه بالناس الذين ينبذونه . وظاهرة التهزؤ بالأصل العربي تكثر في شعره وتكاد لا تخلو منها قصيدة من قصائده الخمرية الشعوبية . فهو يقول ايضاً :

بِبَلْدَةٍ لَمْ تَصِلْ كَلْبٌ بِهَا طُنُباً إلَى خِبَاءٍ وَلاَ عَبْسٌ وَذُبْيَانُ
لَيْسَتْ لِذُهْلٍ ولا شَيْبَانِهَا وَطَناً لَكِنَّهَا لِبَنِي الأَحْرَارِ أَوْطَانُ

والشاعر، إلى ذلك، يتصدى ايضاً في قصصه الخمري، كما نرى في رائيته حيث ينقل حديثه مع احد الخمارين بقوله :

فَقُلْتُ لَهُ: مَا الاسْمُ قَالَ: سَمَوْءَلٌ وَلَكِنَّنِي أُكْنَى بِعَمْرٍو، وَلاَ عُمْرَا
وَمَا شَرَّفَتْنِي كِنْيَةٌ عَرَبِيَّةٌ وَلاَ أَكْسَبَتْنِي ، لاَ ثَنَاءً وَلاَ فَخْرَا
فَقُلْتُ لَهُ عُجْباً بِظَرْفِ حَدِيثِهِ أَجَدْتَ، أَبَا عَمْرٍو، فَجَوِّدْ لَنَا الخَمْرَا

ويُرافق سخريتَه من الاصل العربي تحريضه على المجون . ولعل هذا التحريض ليس باقل دلالة نفسية من ذلك الهجاء . لقد هدم الأصل العربي ، ليقيم خمَّارة من دونه ، والخمرة ترمز إلى نزعته في الحياة ، كما كان شرف الأصل يرمز إلى أولئك الذين يعبثون به . وهو بذلك يريد ان يُسقط اليه الناس بعد ان عَجِزَ عن التسامي إليهم . فأنت تراه يقول :

يَا سُلَيْمَان غَنِّنِي	وَمِنَ الرَّاحِ فَاسْقِنِي
مَا تَرَى الصُّبْحَ قَدْ بَدَا	في إزَارٍ مُتَبَّنِ
فَإذَا . دَارَتْ الكَأْ	سُ ، خُذْهَا وَعَاطِنِي
عَاطِنِي كَأسَ سَلْوَةٍ	عَنْ أَذَانِ المُؤَذِّنِ
أَسْقِنِي الكَأْسَ جَهْرَةً	أَسْقِنِيهَا وَأَزْنِنِي

فالشاعر يطلب من ساقيه أن يسقيه الخمرة علناً وان يتجاوز به عن سماع الاذان وأن يزنيه . وهذه القصيدة رائعة الدلال على واقع أبي نواس . وقد تفتّحت فيها ظلمة وجدانه ؛ حتى أوشكنا ان ننفُذ إلى أعماقه . فهو يتحدث خلالها عن جميع القيم الانسانية . فالمؤذِّن يرمز إلى الدين والتصريح بشرب الخمرة يرمز إلى ثورته على المجتمع والتقيَّة ؛ وعن تساوي الرذيلة والفضيلة بالنسبة اليه . أما الزنى فيدل ، بالاضافة إلى ذلك على انه استنفد سبل اللذة الطبيعية ولم يعد يُشبع تضور نفسه ، إلاّ الإقبال على اللذائذ الموبقة ، الشديدة العنف والفجور . وهو ، في هذه الأبيات ، يبدو لنا وكأنه نَفَذَ إلى المرحلة التي كان الحطيئة قد نفذ اليها . لقد تفككّت شخصيته وانحلّت ، ولم يَعُد يرى حرجاً في ان يصيح في الناس بأنه يَفْعَل جِهَاراً ، ما يتحرّجون من فعله ويرون فيه عاراً وذلاً . وهو في ذلك جميعه يعبر عن حالة ما فوق الوعي ، عن حالة الذهول التي تتسرب فيها حقيقة النفس بقوّة وعنف راغمين حتى أنه يعجز عن كتمانها ، كما يعجز الجريح عن الأنين ، والمحتضر عن النشيج . وهنا يبدو ابو نواس ، وكأنه مصاب بيأس ميتافيزيقي ، يأس من الفكر والقيم والحضارة والانسان ، حتى تساوت لديه الأعمال جميعاً ، وامتنع الحياء وزالت حدود المجتمع .

والواقع ، ان أبا نواس في عربدته ومجونه ، لم يستطع أن يميت ما في نفسه من عنف التشكك . فهو في قسوة الوجود وشكّه بكيفيّة تصرفه انتقل إلى الشك بالوجود والدين . وقد كان يشعره ، حيناً، أن الحياة عَبَثٌ من الأقدار الغبيّة، وان الدين والقيم هي من صنع الانسان ، وانها كخمرته وسيلة للخدر وإعدام الذّات . وفي أحيان أخرى كان يرتاب بشكه وتعروه الهواجس ويخشى عاقبة الإلحاد . ولهذا لا نراه لا ينظم قصيدة في المجون، إلا ويتصدّى فيها إلى تسفيه الدين وإظهار بطلان تعاليمه وعبثها . ولقد كان هذا العبث بالدين ، والتلهّج باظهار سخف من يؤمنون به وغباء تعاليمه ، وجهاً من وجوه التحول والتقمّص النفسيين . فضميره لا ينفكُ يونّبه ويَبَثُ في اعماقه الشعور بعدم الرضا عن الذات والمصير ، وقد اندفع الشاعر بتأثير شعوره بالخطيئة إلى الإمعان بالفجور ، ليميت بذلك شعوره بالذنب ، موهماً نفسه ان ما يقوم به هو حقيقة وصواب . وهكذا، فأن أبا نواس يتصدّى للناس ظاهراً محاولاً أن يقنعهم بأن ما يقوم به ليس ذنباً.إلا انه، في الحقيقة، لم يكن يقنع إلاّ نفسه، ساعياً إلى إماتة شعورها بالنقمة والقلق واللارضا. ان التقمّص النفسي أوقع الشاعر بالإزدواجية والثُنائية . فهنالك ذاتُه المدركة الّتي تؤنبه ولا تستسلم وتحرّضه على الإصلاح من شأنه والعيش عيشةسوية . وهنالك شكُّه وإلحادُه ويأسُه من الحب والقيم والوجود ، وقد كانت هذه العوامل تؤثر فيه ، وتدفعه دفعاً راغماً إلى الثورة على حدود العقل والدين والمجتمع . ولم يكن شعره ، في الواقع ، سوى وسيلة للتنفّس عن هذه الأزمة وذلك الشّك الوجودي الميتافيزيقي وتعبير عن حديث النفس مع ذاتها .

لهذا يمكننا القول ان خمرة ابي نواس ، لم تكن دائماً خمرةَ شهوة وعَربدة ومجون ، وإنما كانت ، في أحيان كثيرة ، خمرةَ شقاء وبؤس . لقد كانت خمرةً وجوديّةً ، تعبّر عن انسحاق الشاعر تحت وطأة الغيب والقدر ، وعن عدم رضاه بالواقع ومحاولته التحرُّر منه بالخدَر والغيبوبة . أو لم يقل :

فَعَيْشُ الفتَى في سَكْرَةٍ بَعْدَ سَكْرَةٍ
فَإِنْ طَالَ هَذَا عِنْدَهُ قَصُرَ الدَّهْرُ

فهو لو لم يكن يعاني كثيراً من وطأة وعيه ، لما حاول ان يشرب الخمرة ، ويواصل سكره ، حتى يقصّر عمره .

وهكذا ، فان أبا نواس لم يكن دائماً مستخفّاً، ينظر إلى الوجود نظرةً عابرة ، وإنما كان يمعن في التحديق به ، معانياً لاجدواه ، وشاعراً بقباحته .

التقمص النفسي في وصف ابن الرومي : أما ابن الرومي ، فقد غلب التقمّص على شعره ، جميعاً ، لأن معانيه كانت تَتَسَرَّبُ من جحيم اللُّبس والذهول والشك في نفسه ، وكانت صوره ترتسم على تلك الحدقة المرتجّة السوداء التي كان ينظر من خلالها إلى الوجود .

والواقع اننا نكاد لا نَشْهد شاعراً من الشعراء العرب انصرف إلى وصف الطبيعة انصراف ابن الرومي . وهذه الظاهرة ليست وليدة الصدفة والعرض ، وانما تنطوي على دلالة نفسية عميقة . فالشاعر ، بعد ان يئس من الحياة وفشل في اكتساب جاهها ومالها ورفعة شأنها ، وبعد ان توالت عليه النكبات ، توّحد وابتعد عن المجتمع كُرهاً وتخلّصاً من وطأته وتعقيده . وقد كان ميل الشاعر إلى التحرر من المجتمع ، بقدر ما تشده فيه سور البؤس والشقاء . لكنه جعل، بعدئذ، يشعر ان الانقطاع عنه ليس باقل شقاء من العيش فيه . فأخذ يميل إلى الطبيعة، يناجيها ، ويتمثلها وكأنها كائن حي ، يتنازع الوجود ويعاني وطأته.وذلك ان الطبيعة تقمّصت بالنسبةالى ابن الرومي المجتمع ؛ ففيها انسُه دون فساده وصعوبة العيش فيه . واذا ما اردنا ان نُوغل بدراسة نفسيّتهوعلاقته بالطبيعة، يتبين لنا ان فيانصرافه اليها نوعاً من اليأس من الانسان وحنيناً إلى عهد البداوة حيث لم تكن الحياة قد تعقّدت ، وحيث لم يكن الانسان قد اتقن الخيانة والوقيعة . لقد كانت الطبيعة بالنسبة إليه ، كما كانت الخمرة بالنسبة لابي نواس ، والزهد ، بالنسبة لابي العتاهية ، وسيلة للهرّب من مواجهة الحياة والواقع والشعور بلا جدوى العمر . وفي تلك الحلوليّة بين ذات الشاعر والطبيعة ، كانت اسراره النفسيّة تتسرّب بروح خفية قاتمة ، وربما رأيناه يحقّق في الطبيعة جميع ما كانت تحلم به نفسه ، وما كان يتعذّر عليه في الواقع .

ولا مجال للاطالة بالتمثل على ذلك من شعره ، وانما نكتفي بالقصيدة التالية ، حيث يقول :

وَرِيَاضٍ تَخَايَلُ الأرْضُ فيها ... خَيَلاءَ الفَتَاةِ في الأبْرَادِ

ذاتِ وَشْيٍ تناسَجَتْهُ سَوارٍ ... لبِقاتٌ بَحَوكِهِ وغوادي

حَمَلَتْ شُكْرَها الرِّياحُ ، فأدَّتْ ... ما تُؤدِّيه ألسُنُ العُوَّادِ

مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تَحِيَّةُ أنفٍ ... ريحُها ريحُ طَيِّبِ الأولادِ

تَتَداعى بهَا حَمَائِمُ شتَّى ... كالبَوَاكي ، وكالقِيانِ الشوادي

تتغنَّى القِرانُ مِنهُنَّ بالأ ... يكِ ، وتبكي الفِرادُ شَجْوَ الفِرادِ

ففي هذه الابيات نرى ان كوى الظُّلمة في وجدان الشاعر قد تَفَتَّحت . فهو يتحدَّث عن الفتاة التي تتخايل بأثوابها ، والعوَّاد الذين يُنشدون ، والأولاد الطَّيِّبي الرَّائحة ؛ وهنالك ايضاً الطير السعيدة بقرانها ، والتعيسة بانفرادها . وهذه المعاني ، جميعاً ، تدل على واقع الشاعر اكثر مما تدل على واقع الطبيعة . فهو يفيض عليها ويحقق فيها جميع ما كانت نفسه تحلم به . لقد كان يتصبَّى دائماً الفتاة العباسية المترفة الرخيَّة التي ترفل بالاثواب المزركشة . الا ان أمنيته بها لم تتحقَّق وظلَّت ظمأ دائماً في نفسه . ولم يَكَد يَرتَوي الا بفتاة الطبيعة التي بَدت وكأنها تراودُه بِخُيَلائها . ولقد كان ابن الرومي يقبل على الغناء والملاهي ، دون ان يقوى على ان يشبع هذا الميل لشدة فقره ، فاذا بالطبيعة تقيم له قينة الطير وعوادها ، فيشجى لها ويطرب بها . وهنالك ايضاً الاطفال الطيبو الرَّائحة الذين أنِس بهم ، لحظة ، في حياته الموحشة ، ثم ما عتَّم ان قبضهم الموت ، الواحد تلو الآخر ، ولبث الشاعر يَتَلَهَّف عليهم ، ويجزعُ لفَقْدِهم ، ويحنُّ حنيناً عميقاً اليهم . وها هو خلال هذه الابيات يشاهدُهم في الطبيعة ويشتمُّ رائحة أنسهم وإلفتهم . وهنالك ايضاً التَرَمّل الذي أصيب به ، وضاعف من وحشته وتوجُّسه وسويدائه ، وجعل يعتقد ، بتأثيره ، ان السعادة هي في الاقتران والتعاسة في التعزُّب والانفراد . وها هو في هذه

الابيات يتخلع واقعه على الطير ، فيرى ان الطير المنفردة تبكي ، والطير المقترنة المتزاوجة تفرح وتترنم .

وهكذا ، يتبين لنا الى أيّ مدى فاض الشاعر بواقعه الوجداني على الطبيعة حتى أصبحت الطبيعة تجسيداً لواقعه وتمثيلا له . ولا بدع ، فان ابن الرومي كان فيما يشاهد الطبيعة يشعر بالفرح والغبطة وتنحل عقدة الوجـود في نفسه فيتوهم ان جميـع ما كان يشقيه قد زال ، وان جميع احلامه قد تحققت . فالفتيات الجميلات يحطن به ، والاولاد الطيبو الرائحة الذين فجع بهم قد بعثوا ، وان الغناء الذي يطربه اقام جماعة من العوّاد حواليه ، وانه لم يعد يحيا وحيداً مترملا بل في بيت الطبيعة وانس العائلة .

هذا نموذج من التقمص النفسي في الفن ظهر في احدى قصائد ابن الرومي ، بشكل واضح ، وهو يظهر ايضاً ، في سائر قصائده بشكل لا يقل وضوحاً عما ظهر في هذه القصيدة ، وخاصة في تلك النماذج المشوهة التي طالما اسرف برسمها .

. . .

وهكذا يبدو لنا ان النقد ليس تقريراً وانما هو تحليل وليس تفسيراً لما يقع في حدود الوعي وحسب بقدر ما هو تحليل لما يقع في لاوعي الشاعر ، لأن النقد الصائب لا تقتصر مهمته على اكتشاف العورات والنواقص ولا على الإسراف بالقريظ والمدح ، وانما هو ، قبل كل شيء ، محاولة لمعانقة التجربة الشعرية في ضمير صاحبها والحلول فيها واكتشاف أبعادها .



وظيفة الانفعال الفني :

- الخلق والإبداع
- بعث العالم المادي والحلول فيه
- تحرير الشاعر من الحتمية الخارجية
- إحداث ائتلاف واختــلاف في حدود النفس
- توليد الغلو وتحقيق المثال
- الغلو الانفعالي والغلو الافتعالي
- الإنتخاب من الواقع والنفاذ الى الجوهر من المظهر .
- الانفعال مبدع للجمال .



لا شكّ ان وراء التجربة الشعريّة محاولةً لفضّ حدود الأشياء ، وتخطّي الأساليب المنطقيّة التي يُهادنُ بها العقل مظاهر الوجود ويرضخ لما يتّضح وَينجلي منها . ولئن كانت تلك التجربة تصدر ، غالباً ، عن باعث ذاتي ، فان وراء ذلك الباعث الظاهر ، جذوراً خفيّة ، ترتبط بموقف الإنسان من الوجود ومن المعاني التي أنيطَت بمظاهره ، وتقرّرت فيها ، دون أن تهدّىء من روعه وتوفي به إلى يقين نهائي يسيغُه ويركن إليه . وذلك ، في معظمه ، وليد ردّة النفس على ذاتها ، أو بالأحرى وليد ردّتها على العقل وسخطها على حدوده ومنطقه القاصر الذي يغرّر به الوضوح ، وثورتها على حَتميّة العالم الخارجي وأقداره ونواميسه ولغزه الثابت الرتيب . فالشاعر يُنعِم ، حيناً ، بتقصّي الاشياء ليَستَبْطِن أسرارها ، لكنه يظلّ يشعر ، بالرّغم من قَدْح الذّهن والتقصّي ، أن ما أدركه يختلف تماماً عن تلك السُّورة الغامضة التي تعتري نفسه أمام حقائق الوجود ومظاهره . فالعالم إذ يُقبل على دراسة الشجرة ، مثلا ، يخلُص الى حقائق مقرّرة لا لُبس فيها ؛ وهي ، كذلك ، حقائقُ ثابتة ، تكاد لا تتغيّر ، لأنها بعد أن أدركت ذاتها أوشكت أن تتحرر تحرّراً تاماً من النفس . أمّا الشاعر ، فإنه قد يُفضي إلى ما أفضى إليه العالِم من الشجرة ويدرك أساليب نموّها وتأثير الزّمن والفصول فيها ، الا انه لا يكتفي بذلك ، بل يراه خارجيّاً ، قاصراً ، ويظلّ يشعر ان في الشجرة رمزاً لم يَلْتقطه العقل ولم تقرّره أساليب الاختبار والتجربة . وذلك لانّ العالم التَفَتَ إلى الشجرة كشيء معزول عنه ، مستقلّ بوجوده وطبيعته ، بينما يلتفت اليها الشاعر كظاهرة حيّة ، ترتبط بها نفسه ، ويشخص فيها مَلمَحٌ حيٌّ من ملامح لغز الوجود . فالشجرة تُزهر وتُورقُ وتثمرُ من علاقتها الحميمة برحم الأرض والفصول ، لكن الشاعر يلتفت إلى أوراقها وأزهارها من خلال تنازعه للوجود ، وتغدو هذه المظاهر كلّها ، موضعَ تحرٍّ وتساؤل لديه . وبالرّغم من أنه يدرك البَواعث الماديّة العلميّة للزهر والورق والثمر ، فانه يظلّ يتحرّى

عن أسبابها الوجودية ، اي عن غايتها من ذاتها وغايتها من الاشياء . مثال ذلك ما نشهده في قصيدة « أوراق الخريف » لمخائيل نعيمة حيث يقول :

تَنَاثَرِي تَنَاثَرِي يَا بَهْجَةَ النَّظَرْ
يَا مَرْقَصَ الشَّمْسِ ويَا أُرْجُوحَةَ القَمَرْ
يَا أُرْغُنَ اللَّيْلِ ويَا قِيثَارَةَ السَّحَرْ
يَا رَمْزَ فِكْرٍ حَائِرٍ ورَسْمَ رُوحٍ ثَائِرٍ
يَا ذِكْرَ مَجْدٍ غَابِرٍ قَدْ عَافَكِ الشَّجَرْ
تَنَاثَرِي ! تَنَاثَرِي !

تَعَانَقِي وَعَانِقِي أَشْبَاحَ مَا مَضَى
وَزَوِّدِي أَنْظَارَكِ مِنْ طَلْعَةِ الفَضَا
هَيْهَاتِ أَنْ ، هَيْهَاتِ أَنْ يَعُودَ مَا انْقَضَى
وَبَعْدَ أَنْ تُفَارِقِي أَتْرَابَ عَهْدٍ سَابِقٍ
سِيرِي بِقَلْبٍ خَافِقٍ فِي مَوْكَبِ القَضَا
تَعَانَقِي ! تَعَانَقِي !

ومن ينعم في هذه الأبيات يتحقق أنه يلج بها الى عالم يختلف تمام الاختلاف عن العالم الشائع ، انقطع فيه تيّار التقرير الحسّي والفهم العقلي ، وانبرى من دونه ، تيّار نفسي وجداني ، حلّ في هذه الأوراق و أخرجها عن طبيعتها المادية ودلالتها العلميّة وأناط بها دلالة انسانيّة . وهذه الأوراق لم تعد أوراقاً

خريفيّة صفراء في شجرة من أشجار الطبيعة ، وانما اوراقاً في شجرة الحياة ، تعاني الزوال والفراق والندم ، وتبـلو حسرة الماضي والبراح وتجري عليهـا حتميّة المصير . والشاعر لا يعبّر عن الأوراق ، وإنما يعبّر عن نفسه من خلالها ، بل يخطّى نفسه الى النفس البشرية بكاملها . فهو إذ يقول : « رَمْزَ مَجْد غَابِرٍ قَدْ عَافَكِ الشَّجَرْ » يشير إلى ان أي اخضرار في الحياة يحمل في أحشائه الاصفرار ، وأن أي سعادة تضمر البؤس في قلبها ، وان أيَّ مجد في الوجود ، ليس سوى ورقة ، تخدع المرء باخضرارها الظاهر ، ثم لا تعتّم ان تنضب ويجفّ نسغها وتتساقط . والمجد لا يقتصر هنا على دلالته الماديّة وانما هو رمز لكل ما يتشبث به الانسان ويفزع إليه ويتغرّرُ بمظهره المُخادع .

والقصيدة، جميعاً، تخضع للحسّ العدميّ والزوال ، وبـاطل الاشياء في الحياة ؛ فالماضي شبح ، أي ان جميع ما امتلكناه ، وآثرناه ونعمنا به ، ليس سوى وهم او ظلّ وسراب ؛ وهكذا ، فان الشعر اعطى لاوراق الشجر ، عبر الانفعال الخالق المبدع ، وجوداً يخالف وجودها الماديّ ، وبدلا من ان يخضع الشاعر لمفهومها الحسّي العلمي ، أخضعها لمنطقه الوجداني وأخرجها عن طبيعتها النباتية . وهذه الاوراق ليست أوراقاً بصرّية بقدر ما هي أوراقٌ نفسيّة ؛ والشاعر لم يعبّر عنها ، كما رآها وانما كما شعر بها . فالشعر ، اذن ، هو تعبيرٌ بالإنفعال ، يعرض لوقع الاشياء بالنفس ، متجاوزاً ممّا يرى الى ما يتراءى ، ومن الواقع إلى ظلاله وأطيافه الوجدانيّة .

وظيفة الافعال الشعري

وظيفة الانفعال الشعري

وظيفة الخلق والإبداع : وهكذا فإن التجربة الشعريّة العميقة ، تصدر عن ذلك التوحيد الحيّ الذاهل بين ما تعانيه النفس في الداخل وما تبصره في الخارج . انه نوع من فيض النفس على الوجود وإخصاعٌ له لقَدَر الحياة والموت والبَعث ، وذاك الشعور الحادّ بمصير الزوال والعبث . فليل أمرىء القيس ليس ، في الواقع ، ليلُ الطبيعة ، وإنما هو ذلك الليل ذاته ، بعد أن حلّت فيه روح الشاعر ، ووحّدت بين سواده وسواد الهموم، وصدرت الى العالم الخارجي لتبعثَه بعثاً نفسيّاً، بعد ان اتصلت بروحه من دون شكلِه ، ورمزه من دون معناه . ولعل هذا ما كان يشير اليه برغسون عندما قال ان الشعر يصدر عن « الانفعال المبدع » . ذلك ان العالم الخارجي، في مفهومه الشائع، هو وليد اليقين العقلي وتلك المُهادنة التي تجعل النفس ترضى بواقع الاشياء ومصيرها . ذلك العالَم ، هو عالَم هادىء ، مُطمئن ، حتى اذا ارتجّت النفس وتعقّدت ، وأخذتها حيرة الاشياء ، فانها تبعث في ذلك العالم المطمئن سورّ الشكّ والقلق ، وتخرجه عن حدوده لتحيي مادتَه الجامدة وتُشركها مشاركة حميمة بالمصير البشري . والواقع ان النفس ، تحيا ، ابداً ، تحت وطأة العقل والحسّ ، وهذه جميعاً ، ليست سوى جدران لسجن العالم وسُور الحقيقة التي تُرهق الانسان وتضنيه بثبوتها ورتابتها وانعدام التطور في رَحمِها . اما العاطفة فهي منفذٌ من سجن المادة والواقع ، وكوّة تفتحها النفس من جدار الكون الى عالم الرؤيا ، حيث تنعكس ظلال العالم الحسّي انعكاساً ايحائيّاً وجدانيّاً ذاهلا . انه تجديدٌ وتنويعٌ له ، وهروبٌ من مُطلقه الثابت ثبوت السأم والجماد والعدَم . لذلك ، ايضاً كان عالم العِلم عالمـاً واحداً ، لا مبالياً ، لا يعي ذاتَه ولا يعي ما حوله ، لا تنمو خلاياه ولا تُصيبـــه

معاناةُ القَدَر والموت . وهو ، في ثبوته ، كان يرمز الى اليأس واللاّخلاص . وما الى ذلك مما يوري في نفس الانسان شهوة الانقراض والعدم . حتى اذا ثارت النفس على واقعها ، على رتابة العقل وحدود العالم الخارجي التي تطل بأحداق متشابهة ، متكررة ، فان تلك الثورة تُبدع من العالم الخارجي الواحد ، عوالم متجدّدة متوالدة بتوالد اللّحظات النفسيّة .

بعث العالم المادي : وهكذا ، فان وراء التجربة الشعرية محاولة لزَعزَعة العالم المادي المتجمّد ، وخلقه خلقاً نفسياً يُزيل برودة العقل وثباته وعجزه عن الرؤيا الجديدة التي تُخرج الانسان من دوّامة السأم في الوجود . فالمرء اذ ينظر فيما حواليه ، لا يقع الا على الرتابة والتكرار . كل شيء يحمل معناه الحتمي الذي لا قبل لنا برفضه او تغييره . فكان ماهية الاشياء تحدّنا وتكبتنا وتجعلنا نشعر انه لا حرية لنا تجاهها . فهي تفرض نفسها علينا من خلال العقل . وتتّخذ معنى لا تحيد عنه. فكأن العقلَ اذا أوضح معاني الاشياء ، حنطّ العالم وحوّله ، جميعاً ، الى ما يُشبه الجماد الذي لا صيرورة له ولا تطور فيه . فالليّل هو اللّيل منذ آلاف السنين . وكذلك النهار والضوء والبحر والتّراب والشجر والمطر والبرق والرعد ، وكل ما في الوجود ، هو ذاتُه لم يتبدّل منذ آلاف السنين ولن يتبدّل في أي حين من الاحيان . وهذه المظاهر التي لا يمكن ان تمثّل الا ذاتّها في حدود العقل ، والتي لا يمكن أن تتبدّل وتتَجدد وتكتسب معاني مبتكرة في حدود المنطق ، ترهق وعي الانسان ولا وعيه ، إذ تسيطر عليه وتخذله ، وتجعله يشعر انهُ وجد في عالم كل ما فيه ينظر اليه بعين ميتة جامدة كعيني ابي الهول . انه عالم سئم متضجر من ذاته، اصابه الركود ، وانعدمت فيه الحركة المبدعة ، فغدت مظاهره كهياكل عدميّة، صامتة. تطلّ فيها ملامح الاشياء التي لا احداق لها ، ولا روح ولا بعث فيهـا. اجل لا نجـاة للانسان من حتمية الاشياء وعبوديتها في طبيعة العقل والعلم والواقع . فالصّباح الذي الذي طلع امس ، هو ذاته الذي طلع قبله، او منذ بدء الخليقة، وهو يحمل معنى واحداً للعقل وقد أدرك ذلك المعنى غاية البداهة والثبات واستحالة التغير حتى غدت شمسُ الصباح،وكأنها شمس اليأس والقنوط ، ترسل اشعة السأم والجمود في عالم الانسان المقهور المغلوب

على امره . لهذا لا نرانا مغالين اذا قلنا ان عالم العقل . هو عالم الانسان الموثوق الفاقد حريّتَه . المنحني عنقُه . عالم الانسان المختنق في قُمْقم الارقام والاحجام والمقاييس . اجل كل ما هو حولنا مستقل عنا . لا يبالي بنا ، وهو يجثم بثقله الرهيب على ادراكنا . والانسان في وعيه ولاوعيه . لا يطيق شعوره بهذا العجز المرهق امام حدود الاشياء واقدارها . لانه يوري لديه حساً فاجعاً بتفاهته وقلة شأنه . وادراكاً دائماً لهزيمته واندحاره . وبالرغم من ان الانسان يتوهم انه سيّد الوجود ، اذا بثبُوت الاشياء ازاءه ، وجمودُ معانيها في عقله . يُوهمه انه أُدخل الى عالم جاهز نرتبط . به ولا يَرتبط بنا .

وهكذا . فانّ مظاهر الوجود . كلُّها . ليست في الواقع سوى سور شتّى لمنفى هذا العالم الذي استيقظنا فيه . نعاني ونعي ونتوق ونتنازع . وهو شاخص الينا دون احداق او ملامح ؛ ومحيطٌ بنا بوضوح أشدّ قساوة من الظلمة وباستقرار صلد قاس اشد رعباً من التزعزع والهاوية .

لا شك ان في ظاهر العالم . حركةً . وفيه نوعاً من التبدل . الا ان ذينك الحركة والتبدل لا يغشيان الا الاشكال والالوان والاحجام . كما أن حركته مقيدة ، متكررة بذاتها . فهي شبيهة بالركود . فالانسان يدرك ان الصباح يولد في كل يوم ويموت في كل مساء . وان الرّبيع ينفد في موسمه ويخلفه الصيف . وهذه الصيرورة المحتمة وذلك التخالف هما مظهران واضحان لسجن اليأس والسأم .

لهذا كله تعود بواعث التجارب الشعرية الى ذلك التنازع الحاد . بين العقل الذي يقبل بواقع العالم الخارجي . ولا يأخذ منه الا ما يعطيه . والعاطفة المتمردة الرافضة التي تحيا مكبوتة ضمن جداره . ولئن استسلم الانسان حيناً وغلب على امره واندحر شعوره بالتفوق والقدرة على ابداع الاشياء وخلقها من جديد . فانه لا يعتّم ان يشرئب ويعصى ، ناكراً عبوديّته . شاعراً . عبر انفعاله ويقينه

النفسي ، انه حر حريّة تامة ، تلك حرية الشعور والرؤيا التي تطلقه من عبودية العقل والمعرفة ، ويتيقن انه قادر قدرة تامة ، تلك قدرة الروح التي تفكّه من عقال المادة والحس اللّذين يتّصلان بها ويعبّران عنها .

الانفعال وتوق الإنسان الى الحرية : لهذا لا نرانا مغالين اذ نقول ان الفن هو وليد توق الانسان الى الحرية ، وشعوره بها شعوراً عميقاً ، يفكّ عقال نفسه ، فينبري للاشياء يهدمها ويبنيها من جديد . الفنّ هو تحرر من عبودية العالم وانتقاض لحتميّته وجبروته ومحاولة للشموخ والتحليق بعد ان يستعيدَ الانسان جناحَي حريّته طليقين قادرين .

ولعل بودلير كان يشير الى ثورة الانسان على حتمية العالم الخارجي ورتابته اليائسة المطبقة ، اذ قال مخاطباً الموت :

أيها الموْتُ ، أيُّها القبْطَانُ القَديْم

لقد آنَ الأوانُ ، لِنَرْفَعْ المَرْساة

هَذَا العَالَمُ يُضْجِرُنا

واذا كَانَتْ الأرْضُ والسَمَاءُ سَوادويْن كالمداد

فإنّ قلوبنا التي تَعْرفُها ، هي مَلأى بالنُّور والأشعّة .

وقد بلغت تلك الثورة القانطة ذروتَها بقوله :

لا فَرْقَ بين النَعيم والجحيم

المهمّ ان نعثرَ على ما هُو مُبْتَكَرٌ وجَديد .

١ – احد الشعراء الفرنسيين .

وهذه الابيات هي خير ما يمثل النزعة الرئيسية الاولى التي تصدر عنهـا التجارب الشعرية في شعور الفنان او في لاشعوره . انها نوع من التململ والضيق بعبء العالم الخارجي الذي يجثم بثقله المتمادي الرهيب على وجداننا ، دون اي تبدُّل ويُسيطر علينا سيطرة تامة توري في النفس حسرة البعيد والجديد ، وتدفعها الى التمرد على تلك الحدود القاهرة . فظلمة الارض والسماء التي تحدّث عنها الشاعر ، هي ظلمةُ الواقع وعتمةُ اللَّبس والحيرة . ولعلَّ احساسه بجمود الارض والسماء لم يتحول الى ظلمة ، الا ليعكس اليأس المطبق الذي انتهت اليه حيرته . الارض والسماء هما رمز للعالم الخارجي ، للوجود الثابت وطينته الكثيفة الشديدة الظلمة . اما الموت ، فانه معبر من الظلمة الى النور ، من سجن هذا العالم الذي يُعيد ذاته والذي لا جديد فيه الى عالم مُبتكر ، أبداً، لا تطلع فيه شمسٌ مظلمة كشمسنا ، ولا تبدو فيه نجومٌ مُنطفئة كنجوم سمائنا .

وهكذا يبدو لنا ان وتر الشعر هو وتر غيبي ، وانّ حَدَقتَه ، هي حدقـة ما ورائية تنفذ من طينة الاشياء الكثيفة الى الوجود الفعلي المختبىء وراءها ، ذلك يعني ان الفن لا يسيغ التقرير والوصفيَّة، لان الوصف هو رضوخ لما ظهر واتَّضح وفُهم من الأشياء ، وهو يُحيل الشعر الى نوع من النقل الذي يعيد بالالفاظ ما شخص شخوصاً بصرياً او عملياً او عقلياً في المظاهر ، من دون ان يَدّعَها تَعبر في مصهر النفس ، لتستحيل بالانفعال الى رؤيا . ولئن كان البدائي في نظرتـه الأولى الحائرة الى الكون يغتبط باقتناص الشبه الحسي بين المظاهر ، فان الشاعر الحضري يرى ان التقاط وجوه الشبه التي تستقيم في حدود العقل ، هو تقصير عن ادراك الحقائق الكامنة المستسرة التي تحيا كالارواح الغامضة الخفية ، جامعة المظاهر برباط روحي ، هو اكثر صدقاً واشد عمقاً من الرباط البصري الظاهر المبتذل . ولعله لا غلوّ في القول ان الشعر الوصفي ، وبخاصة عند الشعراء الحديثين ، هو أحطّ أنواع الشعر لأنه يشير الى عجز الشاعر عن الحلول في روح الاشياء والانفعال بها انفعالا خالقاً ، يَفضُّ قشرتها ويَنْفذ من خلالها الى الوجود الحقيقي . وسوف نرى، فيما بعد، ان معظم الشعراء الحديثين الكبار ، يعبرون بالرموز ، وذلك لان الرمز هو وسيلة حية صادقة للتوحيد بين الداخل والخارج واسقاط الحدود

بين عالـَمي الروح والمادة . ولقد قصّر الشاعر العربي، غالباً ،عن ادراك حقيقة الشعر من هذا القبيل ، فلبث يجول في حدود المادة او حدود المعاني منصرفاً الى الغلوّ البصري القائم على الجزئية والحسية والواقعية التي يسبغها ويقرها المنطق ، من دون تلك الالتماعة النفسية التي لا تعبر عما شاهده الشاعر او فهمه ، بقدر ما تعبر عما عاناه واشرق له ، عندما انفعل واندهل ، وقدّر له ان يُطلّ على أصقاع الوجود الروحي.فالشعر العربي، في معظمه، كان يتجه الى المقابلة ، يدني الاشياء ويقربها ، بينما ينصرف الشعر الحقيقي الى ما تستبطنه وترمز اليه . الاول يغشى السطح بينما ينفذ الثاني الى الغور والاعماق .

الانفعال بين الاختلاف العقلي والائتلاف النفسي : ولعلّ طبيعة الإنفعال وقدرته الخالقة تبدّلان من الواقع العقلي تبديلا جذرياً في أحيان كثيرة . فهو يُخضعه لمنطقه أو ليقين اللحظة النفسيّة التي تستقطبُ الزمن ، وتدرك الحقيقة المستورة وراء الحقيقة المبذولة المتداولة . لذلك قد تختلف معاني الأشياء في حدود العقل والنظر العلمي ، وتأتلفُ في حدود الإنفعال الذي يخلقها خلقاً نفسياً ويَصهرها في حرارة العاطفة ، فيبدو ضميرها وتنبثق روحُها الغامضة وتبين العلاقات والارتباطات اللطيفة الهاربة التي توحّدها ، وبالرّغم من اختلافها وتناقضها وتباعدها . فأبو العلاء ، إثر فجيعته بموت صديقه ، تيقّظت انفعالاتُه المبدعة وغلت وتعاظمت ، حتى اجتازت أسوار العقل والمنطق ، وأدركت الاصقاع النفسيّة البعيدة الغور ، حيث تزول مظاهر الحقيقة العلميّة الواقعيّة ، وتبدو معالم الحقيقة الروحيّة متآلفة ، متوحّدة ، جامعة المتناقضات في إطار الروح . فهو يقول :

غَيْرُ مُجْدٍ في مِلَّتي واعْتِقَادي نَوْحُ بَاكٍ وَلا تَرَنُّم شَادِ
وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعيِّ إذَا قِيسَ بِصَوْتِ البَشِيْرِ في كُلِّ نَادِ
أبْكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أمْ غَنَّتْ عَلى فَرْعِ غُصْنِهَا المَيَّادِ

فليس ثمة فرق بين البكاء والغناء في اليقين العَدَميّ الشاحب الذي طغى على نفس أبي العلاء ، بالرغم من اختلاف ذينك المظهرين بل تناقضهُما في اليقين

العلمي . وذلك لأن الشاعر تجاوز عن ظاهر الأشياء وحدودهـا الخارجيّة ، وطبيعتها الزائفة ونَفَذَ في إحساسه القاتم العميق بمأساة الوجود ، الى توحيد ما هو مختلف ، وتأليف ما هو متناقض ، رابطاً الجزء بالكلّ والمظهر بالجوهر ، وما هو كائنٌ بما سوف يكون .

ولعلّ الانفعال عندما تشتدُّ سورُه وينطلق من النفس ليقتحم أسوار العـالم الخارجي ، يبثُّ في المظاهر معاني تختلف باختلاف طبيعـة الإنفعال وبواعثه ؛ فالظاهرة الواحدة تكتسب معـاني متعدّدة ، بتعدد الأحوال الإنفعالية التي تتّصل بها وتبعث فيهـا روحاً . فالليـل بدا لامرىء القيس دون نهاية ، تتدلّى عـلى أفقـه سدولُ الهموم ، إنه ليل اليأس والقلق ينداح كبحر من الظلمة لا حدّ له . والشاعر ، في ذلك ، خلعَ نفسه على الطبيعة ووحّد بينها وبين ذاته في يقين الإنفعال . إلا ان اللّيـل قد يتّخذ دلالةً أخرى ، فيما يُعـاني الشاعر انفعـالا آخر يخالف في طبيعته الإنفعال الأوّل ، وقد يتناقض الإنفعالان وينيطان بالظاهرة الواحدة معانيَ مُتناقضة بتناقض الحالة التي عاناها . فثمّة شاعرٌ معاصر وصف الليّل وعبّر عنه من خلال حالة نفسيّة رومنسيّة تغتبط بهدوء الطبيعة وسجوّها وتفرح باقبال اللّيل وتستبشر به . يقول صلاح لبكي :

هَفَا اللّيْلُ يَحْمِلُ لِلبَائِسِيْنَ عَلى رَاحَتَيْهِ وُعُـوْدَ الْهَنَاءْ
فَيَا لَدُجَاه تَفَتَّق ثغراً فَثغراً عَـلى فَجَـوَاتِ السَّمَـاءْ
تَفِنُّ الغُصُوْنُ بِأَفْيَـائِـهِ وَتَحْلَمُ فِيْـهِ بِمَوْتِ الشِتَاءْ .

فالليل الذي بدا للشاعر الأول كجمل من الهموم ينوءُ بثقـله الرّهيب ، يبدو هو ذاته للشاعر الآخر وكأنه يحمل عـلى راحتيه الهناء أو كأنـه يبتسم ويتفتّق ثغراً فثغراً على فجوات السماء . والواقع ان الليل لا يتبدّل ، قطّ ، في حـدود العقل والعلم ، إلا ان التجربة الشعريّة المبدعـة التي عـاناها كلٌّ من الشاعرين أناطت به دلالةً نفسيّة مبتكرة ، ونوّعته وفجّرت عبْرَه أبعاداً لم تتيسّر لحدقة العلم والمنطق .

وقد ينتقل الشاعر ذاته ، تحت وطأة الانفعال ، من يقين نفسي إلى يقين آخر ينقُضُه ويخالفه ، متحوّلا من الظلمة إلى النور ، ومن أعماق اليأس إلى ذُروة الأمل ومن الاستخزاء والذلّ إلى الزهوّ والاعتداد ، ذلك ان الشعر هو تعبيرٌ عن اللحظة النفسيّة المبرمة التي تشتدّ بحيث تخضع قوى النفس، جميعاً لمنطقها . فأبو العلاء وقع ، حيناً ، في حالة الشؤم والبؤس ، وأحسّ بقسوة القدر وظلم الحياة ، فتجهّمت نفسُه وأربدّ عالمُه وعراه شعور بالضآلة وقلة القدر ، فنقم على نفسه وعلى الحياة ، وعبّر عن هذا الانفعال الرّاغم الذي استبدّ به ؛ فقال :

خَسِسْتِ يَا أُمَّنَا الأَرْضَ وَأُفٍّ لَنَا ... بَنُو الخَسِيسَةِ أَوْبَاشٌ أَخِسَّاءُ
لَوْ كَانَ كُلُّ بَنِي حَوَّاءَ يُشْبِهُنِي ... فَبِئْسَ مَنْ وَلَدَتْ لِلنَّاسِ حَوَّاءُ

فالشاعر يتخاذل خلال هذه الابيات ويشعر بالهوان حتى كأنّه لعنة من لعنات القدر. وهو لايكتفي بذلك، بل يبعثه من نفسه إلى الحياة ، ويرى أنها تلدُ الخزي والعار والعاهة ؛ لكنه لا يعتّم ان يتمالك روعه ، في لحظة نفسيّة أخرى ، فتنقشع أساريرُه وتشتدُّ عزيمتُه ويثق بنفسه وثوقاً شديداً ، فلا يشعر بالتكافؤ مع سائر الناس وحسب ، بل يتفوّق عليهم ويخيّل إليه أنه أعظم الناس جميعاً :

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ ... عفافٌ وإقدامٌ وعزمٌ ونائلُ
تُعَدُّ ذُنُوبِي عِنْدَ قَوْمٍ كَثِيرَةً ... وَلَا ذَنْبَ لِي إِلَّا العُلَى وَالفَضَائِلُ
وَقَدْ سَارَ ذِكْرِي فِي البِلَادِ فَمَنْ لَهُمْ ... بِإِخْفَاءِ شَمْسٍ ، ضَوْؤُهَا مُتَكَامِلُ
وَإِنِّي وَإِنْ كُنْتُ الأَخِيرَ زَمَانُهُ ... لَآتٍ بِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأَوَائِلُ
وَلِي مَنْطِقٌ لَمْ يَرْضَ لِي كُنْهُ مَنْزِلِي ... عَلَى أَنَّنِي بَيْنَ السِّمَاكَيْنِ نَازِلُ
يُنَافِسُ يَوْمِي فِيَّ أَمْسِي تَشَرُّفاً ... وَتَحْسِدُ أَسْحَارِي عَلَيَّ الأَصَائِلُ

فاين ما نشهده في هذه الابيات من عتوّ وشموخ وتشاوف ممّا شهدناه في الابيات السابقة من بؤس وانسحاق . لقد نزع من النقيض إلى النقيض بفضيلة الانفعال النفسي الخانق ، المرتبط بيقين اللحظة التي يعانيها الشاعر . لا شكّ ان هذين القولين ينطويان

على مستحيل لا يسيغه المنطق ، إذ يتعذر أن يكون المرء في غاية الذل والدناءة وذروة الرفعة والتفوّق ، في الآن ذاته . إلا ان ما يبدو مختلفاً متناقضاً ، هو متآلف متوحّد في إطار النفس التي تخضع لمنطق الشعور ، بالرغم من الفوضى التي ينطوي عليها ، اكثر ممّا قد تخضع لمنطق العقل المترصّن الجامد .

الانفعال والغلو : ولعلّ أهمّ خصائص الانفعال الفني أنه يبعث سورة الغلوّ في النفس ، فتسقط أعراض الواقع وجزئياته ويتعاظم الجوهر الذي يتأثر به الشاعر ويدرك أقصى أبعاده . ومن هنا كانت الحقيقة الانفعالية أقرب إلى النفس ، لانها تعزل العنصر الداخلي من الاشياء وتُضفي عليه أهميّة كبيرة مستمدّة من شدّة تأثر الشاعر ، فيغدو هذا العنصر ، وكأنه الممثل الحقيقي الأوحد للجوهر من دون سائر العناصر ، وهكذا ، فانّ الانفعال يفكّك الأشياء المتداولة في مفهومها ، ويعدّل من أحجامها وأقسامها ، ويبدّل من نسبتها بالنسبة للحقيقة الحسيّة ؛ ذلك هو عامل الخلق في الشعر ، وعامل الاختلاف بين عالم الشعر والواقع المبذول . العالم الشعري ، هو عالم الانسان الذي يتقبّل الحقيقة بنفسه وحدسه ، يأخذ منها ويُغدق عليها ، يحيا في قلبها وتحيا في قلبه ، يحلّ فيها وتحلّ فيه ، فلا يبقى ، ثمّة ، ذاتان وانما ذات واحدة ، فيكون هو والحقيقة شيئاً واحداً ، يعانقها في عالم الروح ، او في عالم الانفعال واليقين والذوق . فهل أن وحيداً المغنيّة كما بدت في قصيدة ابن الرومي ، هي امرأة واقعيّة وجدت ، بالفعل ، في الأوصاف التي أناطها بها ابن الرومي ؟ لا شك أن وحيداً كانت على شيء من جمال الطلعة والصوت ؛ إلا أن ابن الرومي أخذ بجمالها وانفعل به انفعالاً نفسياً عميقاً ، أذكى في خياله سورة الوهم ، فتطعّمت امرأة الواقع ، في وجدانه بامرأة الوهم والمثال ، أو بالأحرى ، فإن انفعاله جعله يتمثّلها بحالة شعوريّة ، سقط فيها شكلها الظاهر المبذول وحلّ من دونه ، شكل آخر ، تسوّر له في نفسه ، تعاظم فيه جمالها وأدرك أقصى أبعاده ، حتى غدت مثالاً له في يقين الشاعر ، وأن كانت دونه في اليقين الواقعي ؛ فوحيد هي امرأة الغلوّ والانفعال ، وقد نهض بها الشاعر إلى حالة مثاليّة ، شعوريّة ، فارضاً يقين اللحظة النفسيّة واقتناعه الحدسي ، على الفكرة الواقعية والاقتناع الشائع . وهذا ما نفهمه فيما نقول ان وراء التجربة الفنية توقاً إلى معانقة الحريّة ، بحيث يشعر الانسان

أنه هو الذي يبدع الاشياء ويعطيها معناها ومفهومها. فابن الرومي ، خلال وصفه لوحيد ، تحرّر من واقعها وانتصر عليه وبدّله بواقع شعر به ، قد لا يُقِرُّه عليه الآخرون ، إنه الواقع الذي يراه الشاعر فيما لا يرى ويسمعه فيما لا يُسْمع ويتلمَّسُه فيما لا يلتمس . انه نوع من الفرار من سجن الحواس والمنطق والعقل الثابت الجامد ، ومشاهدة الحقائق وهي ، بَعْدُ ، كطيْفٍ في النفس وليست كفكرة في الذّهن . هذا هو الرصيد الفني الحقيقي لكل تجربة شعرية خالقة ، إنه نوع من الانطلاق إلى ما وراء المادة وحدودها وأسوارها . ولئن كانت وحيد كما بدت في الشعر ، تخالف وحيداً كما تبدو في الواقع ، فانّ وجودها الشعري هو أعمق من وجودها الواقعي ، لان الشعر شَقّق طينتها وجعلها تشفُّ وتضيء وتبدو في حقيقتها الأصليّة ؛ الشعر هو محاولة للقَبْض على الحقيقة الأولى التي قد ينكرها العقل ويرفضها الواقع ، فيما تتَقبَّلُها النَفسُ وتتآلف معها .

وهكذا، فان الانفعال يولد الغلوّ بالنسبة الى الواقع، بينما يمثل بالنسبة للحظة الانفعالية الحقيقة الحقّة التي لم تتزيّف وتفقد ذاتها وتخضع لمراسيم الوجود الخارجي المُخادع . ولعلّ هذا يفسّر لنا شدّة تأثير الشعر في وجداننا ، فهو يميط لنا اللثام عن الحقائق الخفيّة ويعرّفنا على ذواتنا ويتوسّل بالغلوّ ليبثّ الحياة في كلّ ما هو جامد ولا مبالٍ ومتحجّر في الوجود . وليست النشوة الفنيّة التي يشعر بها القارىء المثقّف إلاّ تجسيداً لسعادة المعرفة الحقيقيّة التي تفضُّ سرّ الغيب وتكشفُ للانسان المجهول في نفسه وفي الوجود . الانفعال الشعري ، هو ، في ظاهره غلوٌّ ، وفي جوهره حريّة مبدعة ، تزيل ما في العالم من نقص وشوائب وتمنحه الكمال وترفعه إلى المثال الذي يتوق الانسان إليه أبداً .

ولعل الشعر العربيّ هو شعر الغلوّ ، يسرف فيه الشاعر ويبدع له الاساليب الداخليّة والخارجيّة ، حتى يدرك به في أحيان كثيرة الاسطورة والمستحيل ، وسوف نرى أن الانفعال وان كان ممهّداً للتجربة الفنيّة وباعثاً لها ، فانه بحدّ ذاته ، لا يمكن ان يكون فنّاً ، الا اذا صحبَه الحدس المبدع وتوفّرت له الثقافة التي تعمّقه وتنهض به من النزوة الآنية العارضة إلى المعاناة الانسانيّة العامة .

الغلو الانفعالي والغلو الافتعالي : ومن هذا القبيـل ، فثمّة غلوٌ يصدر عن الانفعال وغلوٌ يتولّد عن الافتعال . نرى ذلك في مثل قول ابي الطيب واصفاً تفوّق سيف الدولة :

إذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً مَضَى قَبْلَ أنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ

وقوله أيضاً :

وَقَفْتَ وَمَا في المَوْتِ شَكٌ لِوَاقِفٍ كَأَنَّكَ في جَفْنِ الرَّدَى وَهْوَ نَائِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

تَجَاوَزْتَ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهى إلى قَوْلِ قَوْمٍ أنْتَ بِالغَيْبِ عَالِمُ

ففي هذه الأبيات، جميعاً، تظهر سمة الغلوّ والتعظيم ، بحيث يتقلّص الواقع وتحل من دونه صورة مثاليّة.الا ان الغلوّ، كما ظهر في البيت الأول ، هو غلوٌ افتعالي اكثر منه انفعالي ، لأنه تولّد عن كدّ الذهن وحيل التفكير ولم يحدس حدساً في بداهة الشعور ؛ هذا الغلوُّ هو غلو افتراضي ، ألّفه الشاعر تأليفاً وخرجّه تخريجاً بوعي تام ، أما الغلوُّ الذي نشهده في الأبيات اللاحقة ، فقد تولّد من توهُّج الحدس توهجاً وإشراقه إشراقاً بتأثير صدق الإنفعال واخلاص الشاعر فيما يقوله. ، بالرغم من أن قوله يفوق الواقع ويبدو غير صحيح بالنسبة إليه. الغلوُّ في الأبيات الأخيرة هو تجسيد لنشوة النفس وطرَبها أمام مَشد البُطولة وترنحها أمام المواقف الملحمية ، فاذا هي تفيض بهذه المعاني وتنثال بها انثيالاً ، مدركة أقصى الأبعاد البطولية من خلال اليقين الذي شعرت به النفس وليس من خلال الافتراض الذي أبدعه العقل .

ومثال ذلك ، أيضاً ، ما نشهده في شعر البحتري . فهو اذ يصف بركة المتوكل يفتق لها بجميع حيل الغلوّ ليعظمها ويعظّم الخليفة بها ، وقد تردّى حيناً بنوع من الغلوّ القريب من الهذر الذي لا رصيد نفسياً وعقلياً من دونه كما نرى في قوله :

بحَسْبِها أنَّهَا في فَضْلِ رُتْبَتِهَا تُعَدُّ وَاحِدَةً وَالبَحْرُ ثَانِيهَا

أي أنّ بركة المتوكل هي اكبر من البحر ، وفي هذا القول نوع من الغلوّ البدائي الذي لا يقبل به العقل ولا تنفعل به النفس ، لانه لا ينطوي على منطق الاول ولا على صدق الثانية . وهذا الافتعال في الغلوّ يخرج الشعر عن طبيعته الخالقة المتولدة عن الحدس والصدق ، ويجعله شبيهاً بالطفرة والنزوة ، بخلاف الغلوّ الذي نشهده في مثل قوله واصفاً ايوان كسرى :

لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أنَّ اللّيَالي ... جَعَلَتْ فيهِ مَأْتَماً ، بَعْدَ عُرْسِ
فَهْوَ يُبْدِي تَجَلُّداً وَعَلَيْهِ ... كَلْكَلٌ مِنْ كَلاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

ففي الايوان المتهدّم مأتمٌ بعد عرس ، وهو يتمالك ويتشدّد ، بينما تنحني عليه المصائب بكلكلها . وهذا القول ينطوي ، دون شك ، على غلوٍّ ، إذ ان الايوان هو من الجماد الذي لا يختلج ولا يعاني ولا تمرُّ عليه تجارب الزّمن ولا يشعر بحسرة الأشياء المتعفيّة والنسيان والهرم. إلا أننا، بالرغم من ذلك، نتأثر بهذا القول وننفعل به، وتعرونا منه النشوة الفنيّة، وذلك لأن البحتري لا يؤلف هذه الأقوال تأليفاً ذهنيّاً، إنما نفسه هي التي فاضت بها فيضاً حدسيّاً إنفعاليّاً ، بعد أن شخصت أمام معالم الزوال البادية في الايوان . ولعلّ نفسه تسرّبت تسرُّباً غامضاً إلى الايوان وحلّت فيه ، فلم تعد تعبّر عن الزوال الشاخص فيه إنما عن شعورها بالزوال من خلاله ، ولم تَصِف الرزايا التي حلّت به وإنما الرزايا التي حلّت بها . وقد تقمصّت فيه ؛ فمنحته شخصيّة واناطت به تجربة ومعاناة مستمدتين من تجربتها ومعاناتها . والواقع أنّ البحتري قدمَ إلى الايوان ، وَهْوَ يحمل وَقْر الهموم ويشعر ان الدّهر يحني عليه بالمصائب فيتجلّد من دونها ؛ يبدو ذلك في قوله :

وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْرُ إلتِمَاساً مِنْهُ لِتَعْسِي وَنُكْسِي

فالشاعر بدا في مطلع القصيدة ، كما بدا الايوان في نهايتها ؛ كلاهما يعاني مصائب الدّهر ويتجلد من دونها ، وقد انطلقت تجربة الشاعر من نفسه وفرضت منطقها وانفعالها على الأشياء الخارجية، فبدت نفسه متهدمة كالطلل، أو بدا الطلل متهدّماً كنفسه .

الانفعال الشعري والانتخاب: ذكرنا ، قبلاً ، ان الشعر ليس تعبيراً عن الواقع بواقعيته المطلقة ؛ فلو رضي الانسان بالاشياء والمعاني والمفاهيم في حدودها الشائعة ، لما كان ثمة مبرر لوجود الفن ؛ فالواقع هو مادة الفن الأولى يغتذي منها ويقتبس ، لكنه لا يخضع لها خضوعاً تاماً ولا يذعن لحدودها ومظاهرها ، وانما يحاول أن يدرك من خلال العالم الفكري والحسي عالماً آخر فوقهما أو وراءهما ؛ فالفن هو تعديل من عالم العقل والحواس ،وهو ، كذلك ، محاولة لاعادة بناء الاشياء وصياغتها صياغة جديدة ، توافق طبيعة الانسان ، وتجعله ذا قدرة في خلق المعاني والقيم والمفاهيم ، بدلاً من أن يبقى مشاهداً لها ، يتقبلها من الخارج بكليتها وجزئياتها العارضة . فالفن هو محاولة نفسية لاحياء العالم الذي لا حياة فيه ونقله من أشكاله الثابتة المترددة إلى اشكال تتجدد ، ابداً ، بتجدد الانفعالات النفسية التي تحل فيها وتبدعها . ومن هنا كان الفن انتخاباً ، قبل كل شيء . فهو ينظر إلى الواقع وينفعل به ، ويصهره صهراً ، ثم يؤديه تأدية جديدة تبقى على كثير من ملامح الواقع القديم ، بعد ان تصقلها وتجلوها وتحررها من الهنات التي تشوه حقيقتها . فالبحتري عندما وصف الايوان ، كما ذكرنا ، لم يبقه على واقعه ، ولم يقبل بمفهومه العادي الشائع ، ولم يقل انه بقايا قصر . ومجموعة من الحجارة المتناثرة ، كما انه لم يذكر البناء وخصائصه الجزئية ، ولم يتحدث عن بانيه حديث المؤرخ المكتشف للحقيقة العلمية ، وانما شخص أمامه بروحه وخياله ، وانتزع منه الخاصة االكبرى التي تهيمن عليه ، وعبّر عنه تعبيراً فنياً ، فاذا هو شيء آخر ، يختلف تمام الاختلاف عما تشهده العين ويفهمه العقل . لقد انتخب منه انتخاباً انفعالياً جوهره المضمر ، فإذا هو رمز الزوال والموت ولم يعد قصراً بل رمساً ، ولم تعد حجارته حجارة بل أشلاء ؛ وهكذا ، فانّ الفن يستل من الظاهرة روحها ، ويسقط ما كانت تتطين وتستتر به ، فتبدو لنا الأشياء ، وكأنها قد صفيت من شوائبها وانتزعت من سديمها ، وعادت الى حقيقتها الاولى .

وكذلك الأمر في وصف المتنبي لبطولة سيف الدولة ؛ فان الشاعر لم يبق ممدوحه على واقعه ولم يقرّر ما رآه وخبره منه تقريراً ولم يحققه وانما انفعل به انفعالا ، فسقط بعضه ، واستقل البعض الآخر ، ونما وغدا يمثل حقيقة سيف الدولة

من دون سواه ؛ فلم يبق اميراً وحسب بل ان انفعال الشاعر ببطولته . جعله كبطل من ابطال الملاحم فهو كهكتور أو كأخيل ، يحيا في قلب ملحمة هائلة مروِّعة . كأنه في جفن الموت ، او كأنه من الانبياء الذين يَعْلمون الغيب .

الانفعال مبدع للجمال: ولعلّ الغلوّ الذي يرافق الانفعالات الفنيّة ، فيرتفع بها إلى ذُروتها ، هو الذي يبدع الجمال الفني . وهذا النوع من الجمال لا يُبصر أو يُلمس بالحواس ، كالجمال المبذول في الحياة . وإنما هو حالة في النفس . أو نوعٌ من النشوة والإشراق تشعر بهما عندما ترفع عنها حُجُب الأشياء وتتمزّق ظُلمتُها ، فتدرك حقيقتها المضمرة ودلالتها الخفيّة. الجمال الفني هو تلك الحالة الشبيهة باللحظة الصوفيّة التي تنفذ بها النفس الى غيبها وغيب الحياة والعالم . فتكشف للانسان ما لا يقوى على اكتشافه بنفسه وما لا يستطيع ان يدركه ويحلّ فيه بيقينه الخاصّ ؛ ذلك ان الانفعال النفسي عندما يعمق ويقوى يغدو قادراً على تخطّي الحدود المرسومة لفهم الأشياء . فيلتقطُها في تُخوم الحلم والرؤيا . في حالة وجودها الروحي الأوّل ، قبل ان تأخذ أشكال الواقع وتقيّد بحدوده ومراسيمه . وتُذعن لمنطقه وتتشوّه بأعراضه وجزئياته . وهكذا . ليس . ثمّة جمال فني الا كنتيجة لكشف أو رؤيا ، أي لإدرك حقيقة مستسرّة ، وهتك حجاب من حجب المجهول وستر من أستاره . ولعلّ هذا ما كان يشير اليه سقراط ، إذ قال: ان السعادة هي إدراك الحقيقة، أو ما كان يشير اليه افلاطون بقوله: ان السعادة هي في إدراك المثل . فالجمال الفني هو نوعٌ من القبض على روح الحقائق وأطيافها الهاربة وليس نوعاً من التحذلق في الصنعة البيانيّة والبديع .

وهكذا فان صورة وحيد ووصف إيوان كسرى ومدح المتنبي في موقعة الحدث . هذه كلّها تنطوي على قليل أو كثير من الجمال الفني ، لأنها نهضت بالأشياء من واقعها الى مثالها وجسّدتها في حقيقتها الأولى المستقلة بذاتها ، المرتفعة عن أديم الحسّ الدنيّ القريب والفهم المتداول المبتذل . ومن هذا القبيل ، فان الغلوّ ليس غلوّاً ، وليس حرّية وحسب ، كما ذكرنا ، وإنما هو قبل كل شيء كشفٌ وسبيل الى المعرفة الروحيّة . ولعلّ الآفة الكبرى التي اصابت الشعر العربي ، هي

آفة الغلوّ المتولّد عن الحيل البلاغيّة والأحابيل الذهنيّة ، بدلا من أن يكون تجسيداً للاشراق والرؤيا ومعرفة ما وراء المعرفة والإحساس بما وراء الحسّ والوصول الى غريزة الأشياء الأولى ؛ وجمالية الشعر هي ، بذلك ، محاولة لإزالة النقص في النفس وفي العالم، وقدرة على تحقيق ما لا يتحقق من الأشياء في حدود العالم الواقعي . فعبد الملك ، كما يتراءى لنا ، خلال مدائح الأخطل ، لا يمثل حقيقته الفعليّة ، وإنما يصوّر المثال الذي مثله به الشاعر ، أو ما تمنّى له أن يكون . وبذلك أيضاً نفهم قول النابغة واصفاً بطولة الغساسنة :

إذَا مَا غَزَوا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ
عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

او قوله في وصف سيوفهم :

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ الْمُضَاعَفَ نَسْجُهُ وَتُوقِدُ بِالصُّفَّاحِ نَارَ الحُبَاحِبِ

فالطّير لم تكن تتبعهم بالفعل ، كما انّ سيوفهم لم تكن تَقدُّ الدروعَ المضاعَفَ نسْجُها وإنما هو الذي أناطَ بهم هذه الأوصاف ليجسّد بها انفعاله وما ينطوي عليه من نزوع الى المثالية . فهو لم يصوّرهم كما كانوا وانما كما يتمنى أن يكونوا ، او كما كان يتوق الى رؤيتهم ، وقد حقّق فيهم المثال ، بالرّغم من أنهم ما برحوا في حدود الواقع . ومثال ذلك ، أيضاً ، قول عمرو بن كلثوم :

بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ أو بِبِيضٍ يَعْتَلِينَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَوْمِ شَقّاً وَنُخْلِيهَا الرِّقَابَ فَيَخْتَلِينَا

فعمرو لا يعبّر في هذين البيتين عمّا أنزله بأعدائه ، بل كان عما يتوق إلى انزاله فيهم ؛ فصوّر ما في نفسه منهم وليس ما في واقعه ، وقد حدَسَتْ له هذه الصورة حدْساً بفعل عنجهيته وقسوته وغلظته . وقد كانت الصورة الفنيّة وسيلة لاجهاض

نفسه من نقمتها وتورها من الاعداء ؛ وهكذا ، فان الانفعال يحقّق بالفعل النفسي ، ما يتعذّر تحقيقه بالفعل الحقيقي . يرفع الاشياء حيناً الى ذروتها ، وينحدر الى حضيضها . وفقاً لطبيعة انفعاله ونزوعه . فالرجل ذو الوجه الطويل لم يكن كالكلب بالفعل . وانما حقد ابن الرومي عليه وزرايته به سوّراه بهذه السُورة ووسماه بهذه السمة المنكرة .

وجملة القول . ان وظيفة الشعر الأولى هي التعبير بالانفعال وأن وظيفة الانفعال هي إحياء الأشياء وبعثها وبناؤها بناء جديداً ، بحيث تبدو في عالم الشعر أقرب إلى حقيقتها وحقيقة النفس ، مما هي عليه في الواقـع . أما وظيفة النقد بالنسبة للانفعال فهي وظيفة التحرّي عنه واكتشاف أبعاده وفعله في التجربة ومدى سيطرته على الموضوع وخلقه ومدى تعديله وتبديله من الواقـع . وظيفة النقد ان يعبّر عما احدثه الانفعال وعما ابدعه في حدود الخطوط التي ترسمناها سابقاً ، او في حدود اخرى يراها الناقد برأيه الخاص .



بواعث التجربة الشعرية

١. البواعث النفسية العامة

٢. السيرة وتأثيرها في بعث التجربة الشعرية

٣. الطبع والأخلاق :

- طرفة ـ ابو نواس .
- تأثير الطبع والأخلاق في رثاء ابي فراس والمتنبي لاخت سيف الدولة
- تأثيرها في رثاء ابن الرومي لابنه الأوسط والمتنبي لجدته .
- الطبع والأخلاق بين النابغة والمتنبي.

٤. ترابط السيرة والطبع وتفاعلهما :

- في فخر عنترة .
- في هجاء بشار .
- في شعر المتنبي .

٥. البيئة وتأثيرها في بعث التجربة الشعرية:

- البيئة وتأثيرها في موضوع الأدب .
- البيئة وتأثيرها في الشعر الجاهلي .
- وصف الروضة بين عنترة وابي تمام والبحتري .

٦. البواعث الاجتماعية للتجربة الشعرية :

- الحقيقة الاجتماعية والقيم وحدود الخير والشر .
- الشعر نكد بابه الشر فان دخل في الخير ضعف .
- الشعراء الرجيمون .
- سور الانشقاق والانفصام .
- الفشل ونقصان الذات .
- وطأة المجتمع على الفرد .



أشرنا في الفصلين السابقـين إلى طبيعة التجربة الشعرية ونزوعها الى التعبير عن ظلمة الوجدان ، كما بينا وظيفتها بالنسبة إلى الشاعر وعلاقتها بذاته وبالعالم الخارجي . وقد خصصنا هذا الفصل بالحديث عن بواعث التجربة الشعرية والتيارات الخفية والظاهرة التي تؤثر في بعثها وتعميقها ومد جذورها الى اقصى حدود النفس والحياة . والواقع ، ان التجربة ، هي باعث الخلق الشعري ، وهي ، في الآن ذاته ، نتيجة لبواعث نفسية كثيرة التعقيد والتقمص ، كما قدمنا ؛ ومع أن حدوثها مرتبط بعناصر وأسباب متبـاينة لا حصر لها ولا تحديد لنسبتها ، فان ضرورة الدراسة تقتضينا ذكر بعض هذه العناصر لتيسير عملية النقد . وأهم هـذه البواعث هي بواعث السيرة والطبع والنفسية والبيئة والمجتمع وما اليها .

السيرة وتأثيرها في بعث التجربة الشعرية

لكي يَنْفُذ الناقد إلى البواعث الحقيقيّة للتجربة الشعريّة . لا بدّ له ، بالاضافة إلى إلمامه بخفايا النفس البشرية ، من معرفة التيّارات المهمّة التي تنازعت نفسيّة الشاعر من خلال سيرته . فعندما نتصدّى لقصيدة من القصائد الغنائية الوجدانيّة ، ينبغي ان نلتفت إليها عبر واقع الشاعر . مُستَطلعين الأسباب البعيدة والقريبة التي ألمّت به . ذاك ان الشعر هو تعبير عن تنازع النفس بين البواعث والطوارىء الخارجيّة وما يستبدّ بها من ميول ونزعات . وهذا التنازع يَشْحذ في نفس الفنّان شعوراً بالتوتر أو بالنشوة والذهول ، تفيضُ به الرؤى والصور الشعريّة . فالإلمام بالسيرة أمر ضروري ، لكنه لا ينبغي ان يكون مجالا للتباري بالتحقيق والتدقيق . حتى تتحوّل إلى غاية مكتفية بذاتها ، دون ارتباط بخطّ التطوّر النفسي للشاعر . ان دراسةالسيرة ضرورية بقدر ما تجلو التجربة . أما إذا تحوّل الناقد الى السيرة . يعالجها من دون علاقتها بالتجربة وبخطّ التطوّر في نفسيّة الشاعر . فإنها تغدو عائقاً إذ تَصْدف بالناقد عن الشعر وما يشتمل عليه من المضاعفات النفسيّة والوجدانيّة الى السيرة وما تنطوي عليه من نوادر وتحقيقات خارجية . لا تجدي في تفهم نفسية الشاعر .

فاذا تصدى الناقد مثلا الى القصيدة التي مدح بها النابغة عمرو بن الحارث الغساني ، والتي يستهلها بقوله :

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ — وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ
تَطاوَلَ حتّى خلْتُ لَيْسَ بمنْقَضٍ — وَلَيْسَ الّذي يَرْعى النُجُومَ بِآيبِ
عليّ لِعَمْرو نِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ — لِوَالده . لَيْسَتْ بذاتِ عَقاربَ

اذا تصدى لهذه القصيدة ، فانه لا يقدّر له فهمها الا اذ كان ملماً بالبؤس والخوف اللذين كان يلقاهما من نقمة النعمان عليه ، وإرجافه بقتله مهما تناءى وابتعد عنه .

ان الليل الذي يتحدث عنه لم يعد ليل السواد والنجوم ، وانما اصبح ليل الهمّ ، ولولا ذلك لما شعر بانه يتباطأ من دون سائر الليالي . والواقع ان الليل يجري وفقاً لسنة أبدية دائمة ، لا تطول ليلة وتقصر اخرى ، وانما الشاعر هو الذي توهّم الطول ، لكثرة ما يعانيه من تسهّد وجزع . هذا البيت وان تصدى به للملك الغساني ، لا يدلُّ على علاقته به وانما يدل على علاقته بالنعمان ، وقد احتال بحيلة كثيرة الذهنيّة ليَنسبه الى عمرو بن الحرث الغسّاني ، إذ علّل همّه بالايادي التي للغساسنة عليه . وهكذا ، فان معرفة سيرة النابغة كشفت لنا عن الأسباب الحقيقية التي أدّت الى ما نشهده في شعره من معاني البؤس والقنوط والجزع . الا اننا ، اذا ما اوغلنا بتقصّي سير النابغة ، مسرفين بالتحرّي لاكتشاف الأسباب التي أدّت الى الجفوة بين النابغة والنعمان ، فان السيرة تغدو غاية بذاتها ، ويتحول اهتمام الشاعر بها الى عبثٍ خارجي ، لا قيمة له من الناحية الفنية ، لان أسباب الجفوة لا قيمة لها وانما القيمة في تأثير تلك الجفوة في نفس النابغة ، ومدى اذكائها وبعثها للتجربة الشعرية . ولعل النقّاد انعموا في افتراض بواعث تلك الجفوة ، متجاوزين عن مدى تأثيرها في توليد الصور الفنية الرائعة التي جسّد بها شعوره بالرهبة والخوف

فالنقد السوي يتوسل بالسيرة ، لا لذاتها ، ولكن بالقدر الضروري لفهم البواعث الداخلية التي أدت الى إفاضة التجربة الشعرية .

وكذلك الامر اذا ما تصدى الناقد الى قصيدة ابي فراس التي وصف بها الحمامة الباكية . فانه اذا لم يدرك من سيرته انه كان اميراً ، ألِف الحياة الناعمة ومواقف العزّ والبطولة ، فلايقدّر له أن يلج الى روح القصيدة وما يتموّج فيها من شعور حادّ بالزوال والقنوط واعتقاد بأن السعادة الحقّة تقتصر على الحرية .

فلو لم يكن الشاعر قد أُسِرَ وأُهين ، بعد عزٍ وجاه ، لما رأيناه يعجب من نواح الحمامة بقوله :

أيضحكُ مأسورٌ وتبكي طليقةٌ ويسكتُ محزونٌ ويندبُ سالي

لقد كنتُ أولى منكِ بالدمع مقلةً ولكنَّ دمعي في الحوادثِ غالي

ان فهم هذين البيتين ، بالاضافة الى القصيدة ، جميعاً ، مرتبط بفهم واقـع الشاعر ، واذا لم نتمثل ذلك الواقع فانه يتعذر علينا ان نشاركه مشاركة وجدانيـة ، ونتفذ الى ابعاد القصيدة .

من ذلك جميعاً يتبين لنا ان الارتياد النفسي للقصيدة مرتبط اشد الارتباط بالسيرة، على ان نقتصر منها على التيارات الجوهرية البعيدة الغور التي أثّرت في بعث التنازع والتعقد والالتباس في نفسه .

الطبع والأخلاق

ومعرفة أخـلاق الشاعر وطباعه ، تسهم إسهاماً كبيراً في كشف حقيقة العوامـل الّتي تتدافـع وتتوالد ، ووراء ما يسفر وينجلي من معانٍ واضحة في القصيدة . فالطّبع هو الذي يؤدّي الى تنازع الشاعر مع المؤثرات الخارجية . ان تحقيق ما يشخص فيه من ميول ونوازع ، يولّد في النفس غبطة الانتصار ، كما ان تعذّر ميوله ورغباته يُذكي في النفس الشعور بالبؤس والاسوداد ، ويُوري فيها ذلك التوتر الحي الذي تتولد منه الرؤى والصور الشعرية . ذلك ان الطبع هو الذي يواجه الحقائق الانسانية العامة اللامبالية ويحولها الى جذوة ومعاناة في النفس . فالخير ، مثلا، بحد ذاته ، هو فكرة لامبالية ، تُفهم بالذهن ، لا يشخص فيها ظلال شعورية ولا ذهول . ولكن هذه الفكرة اللامبالية ، قد تؤدّي الى تفجير ذات الشاعر بالصور الجميلة الخالدة ، عندما يحاول ان يكون خيّراً ، ويتولد النزاع في نفسه بين طبعه الذي يميل الى الشر وعقله الذي يدفعه الى تحقيق مثل الخير وهكذا ، فان طبيعة النفس كثيرة الاهمية في توليد التجربة الشعرية ، لانها هي الّتي تقرر قيمة المؤثرات الخارجية ، وهي الّتي تصطرع معها وتذكي في وجدان الشاعر حالة اللّبس والغموض الّتي تشحذ الذهول الشعري . ان شعر ابي نواس الماجن ، هو، دون شك ، وليد مزاجه وطبيعته وأخلاقه. واذا لم يقدر للناقد ان يدرك اسرار طبيعة ابي نواس ومزاجه ، ووجوه أخلاقه ، فانه يعجز، ابداً، عن ارتياد تجربته ، لان ما يطالعنا فيها من نزوات الكفر والفحش والعربدة ، ليس ، في الواقع ، سوى نتيجة لايمانه السلبي بعدم جدوى الحياة ، وتنكره للقيم وشعوره الحاد بزوال الدنيا ، وباطل الاجتهاد والجهد فيها . والواقع ، أن ابا نواس نشأ ، كما أسلفنا ، في بيئة خليعة وطبعت نفسه على حب اللهو والمجون منذ صغره ، وبخاصة لان امّه كانت تدير خمارة ، وتقبل هي ذاتها على اللهو والمجون،

من دون تقيّة أو حرج . وهذا التطبّع بالميل الى اللهو كان يستبدُّ به دائماً حتى اذا شبَّ وأدرك نواهي الدين والأخلاق ، جعلت نفسه تتنازع بين تحقيق شهواتها ، ونواهي الدين وزواجره . ومن هذا التنازع الحاد المبرم ، تولدت في نفسه التجربة الشعرية ، حيث نراه ابدا يتصدى لفكرة الدين ويُلحُّ في جهره بالمجون . وما ذلك جميعاً الا ليزيل ما في نفسه من شعور دائم بالذنب والخطيئة والانحـــدار . فأبو نواس شبيه تمام الشبه بأبي العتاهية ، الا ان الأول يمثّل اليقين السلبي ، بينما يمثّل الثاني اليقين الايجابي . وهما ، جميعاً ، يصوران ترجّح النفس وتصارعها بين الخير والشر ، بين طبيعتهـــا وميولها في الداخل ، والاخـــلاق والدين في الخارج .

والتصدّي لشعر أبي نواس من خلال هذا المفهوم ، هو الذي يطلعنا على حقيقة تجربتـــه الشعرية ، ويسفح كثيراً من الافكار المقررة التي مـــا انفكت تصوره لنا رجلا مستخفاً بالحياة ، لم يكد ينظر اليها نظرة جـــد ورصانة . والواقع ، ان ما نشهده في شعره من استخفاف ومجون ، ليس سوى نتيجة لشدّة توغّله والحاحه بالتفكير الجدّي المضني لفهم حقيقة اسرار الحياة . فهو يستخف بالحياة وبالذين يكدُّون في سبيلها ، ويعنون باكتساب امجادها ، لأنه في قرارة نفسه يشعر بأنها دون جدوى ، ودون نتيجة . وشربه للخمرة كان ، في احيان كثيرة وسيلة للخدر وعدم الشعور بوطأة الحياة وتفاهة المصير وعقمه .

طرفة والقلق النفسي : وكذلك الامر في شعر طرفة ، فان الناقد يعجز عن ارتياده والولوج الى اعماقه ، اذا لم يلمّ به من خلال نفسية الشاعر وطبيعة اخلاقه . لقد نشأ طرفة نشأة يتيم مسفوح ، الى كنف والدة كثيرة الوجد والنحيب ، كما ربي على عادة الجـــاهليين واخلاقهم من حبّ للنجدة والضيافة وشجاعة في الحروب ، وما الى ذلك . ولما أيفع وطفق يواجه الحياة بوجدانه ، ألحَّ عليه التساؤل عن جدواها ، وعن غاية مصيرها . الا انه لم ينفذ الى يقين وتحقق له ان الموت سيفد ، آجلا أم عاجلاً ، وأدرك ان الحياة لا قيمة لها ، ما دام ثمة موت يرصدها ويحيلها الى عدم . وهنا نشأ التصارع بين الاخلاق الجاهلية التي اكتسبها ، بين

طبيعة نفسه البدائية وشعوره الحاد بتفاهة المصير ولا جدوى الاخلاق والفضيلة .
وقد تولّدت تجربته الشعرية من الاحتكاك والتنابذ بين طبيعة اخلاقه وايمانه الجديد ، فجعلنا نراه ، حيناً ، مُعتماً بعمامة الجاهليين يفتخر بأنه يهبُّ للنجدة ، وانه ينتسب الى البيت الكبير المعمّد ، وأحياناً أخرى يتهزأ بالذين يبخلون بمالهم عن المجون ، دون أن يدركوا أنّ قبر النحّام البخيل ، هو كقبر المبذّر المتلف ، وان الموت يساوي بين صاحب الرذيلة وصاحب الفضيلة . ولعل الناقد، اذا لم يدرك طبيعة هذا التعقيد النفسي في شعره ، يبقى خارج حدود التجربة الحقيقية ، لا يلمُّ بما يشخص فيها من قلق وتوتُّر ، هما في اصل الشعر الوجودي المعاصر . وهكذا تمحي تلك الصورة الماجنة التي ما برح نقاد التقليد يرسمونها لطرفة ، اذ اسرفوا باظهاره مستخفاً بالحياة ، بينما هو كثير الجد ، يحمل وطأتها على منكبيه ويعاني أسى جهله لمصيرها . وبذلك نفهم قوله :

ألا أيُّهاذا اللائمي أشهدَ الوَغى وَأن أحضُرَ اللّذات ، هَلْ أنتَ مُخْلدي
فان كُنتَ لا تُسْطيعُ دَفعَ منيّتي فَدَعني أبادرْها بما مَلَكتْ يَدي

فالشاعر يربط سعادته ولذّته بالخلود وكأنّ أساه بذلك أسى ميتافزيقي ، فلسفي ، اذا جاز التعبير . فليس ثمة شيء ذا قيمة ما دام الموت يحيله . ولقد تردّدت فكرة الموت في معلقته جميعاً ، حتى يخيَّل الينا انه كان يتراءى له أبداً في قعر الكأس ، وانه لم يكن يدمن على شراب الخمرة ، الا للتهرُّب من مواجهة جمجمة العدم .

هذا هو اليقين النفسي الذي استبدّ بالشاعر عبر تجربته ، وقد ابتعد غاية البعد عن طبيعة الاسلوب القديم الذي كان يكتفي عادة بالتحدث عن الشعر بتعابير لا تقل عنه غموضاً وترجُّحاً .

ولعلنا اذا عدنا الى قصيدة ابن الرومي في هجاء صاحب اللّحية ، يتحقّق لنا ، انه لا يمكننا الولوج الى اعماقها واكتشاف ما تنطوي عليه من تعقيد ، الا اذا تمثّلنا طبيعة ابن الرومي المتشائمة واخلاقه المتطيِّرة التي تتحملق بمظاهر النقص

والشذوذ ، ولا تنفك تلحّ بالتساؤل عنها وتمضغها والتفكير بها ، حتى يغشاها بكثير من التشويه والمنكر اللذين يوافقان نظرته المرتجّة السوداء الى الحياة وابنائها .

بين المتنبي وأبي فراس : وهكذا، فان الطبع يقوم بدور هام في البواعث الخارجيّة، حتى ان الباعث الواحد يختلف وقعه بالنسبة لطبع الشاعر ونفسيته اللذين يقرران موقفه من الأشياء الخارجيّة . لقد رثى كل من أبي فراس والمتنبي شقيقة سيف الدولة ، أي أنهما ألمّا بباعث خارجي واحد ، لكنهما عبّرا عنه ، كل وفقاً لطبعه ونفسيته . فبينما انساق المتنبي وراء عنهجيته ، يبدع المعاني المدويّة ، يقصف قصفاً ويرعد إرعاداً ، فاض أبو فراس بدمعته الصامتة الخرساء ، يبكي ولا يعول ، يشقى ولا يصيح ؛ قال ابو الطيب :

يَا أختَ خَيرِ أخٍ يا بِنتَ خيرِ أبِ   كِنايَةً بهِما عَن أشرَفِ النَسَبِ
أجِلُّ قَدْرَكِ أن تسْمَي مُؤبَّنَــةً   وَمَنْ يَصِفْكِ ، فَقَدْ سمّاكِ للعَرَبِ
عذرْتَ يا مَوْتُ ، كَمْ أفنَيْتَ مِنْ عَدَدِ
بِمَنْ أصَبْتَ ، وَكَمْ أسْكَتَّ مِن لَجَبِ
وَإنْ تَكُنْ خُلِقَتْ أنثَى ، لَقَد خُلِقَتْ
كَرِيمَةً ، غَيْرَ أُنْثَى العَقْـلِ وَالحَسَبِ.

أما أبو فراس فيقول :

أُوصيكَ بالحُزْنِ ، لا أُوْصِيْكَ بالجَلَدِ
جلَّ المصابُ عَنِ التَعْنِيـفِ والفَنَـدِ
هيَ الرزيئَةُ إنْ ضَنَّتْ بما مَلَكَتْ   فيها الجُفُونُ ، فما تَسْخُو على أحد
بي بعضُ ما بكَ من حُزنٍ وَمن جَزَعٍ   وقدْ لَجَأتُ إلى صَبْرٍ فَلَمْ أجِدِ
أبكي بدَمْعٍ لَهُ مِنْ حَسرَتي مَدَدٌ   وَأسْتَرِيحُ إلى صبرٍ بِلا مَـدَدَ

ومن ينظر في هذين المقطعين ، ٠ ان الشاعر الذي نظم الأبيات الأولى مطبوع على العتوّ والكبر ، يصف الفاجعة ، ولا يُفجع بها ، ويتخذهـا وسيلة لبثّ ما في نفسه من ميل للتعظيم والتهويل والتظاهر بالألم ، دون أن تسيل جراحه . وهذا الرثاء ليس رثاءً بقدر ما هو مدح مُشبع بروح الادّعاء ، يبدو الشاعر خلاله متشامخاً مشرئبّاً ، يصارع الموت ويقارعه ، ولا يستسلم له او يخفض من دونه جناحيه . فالموت بالنسبة إليه سانحة لتعظيم الميت ، وليس لبكائه . وذلك يعود إلى ان المتنبي في رفضه لقدر الأشياء ، وعتوه عليها وتنكّره لها يرى ان المرء ينبغي أن يتعالى ويتعاظم حتى على الموت . فنفسيته هي نفسيّة التمرّد والعصيان والممانعة ، بخلاف أبي فراس الذي يبوحُ ببؤسه ، ويجهر بعذابه ؛ ولئن كان أبو فراس لا يقلُّ إباءً عن أبي الطيّب ، فهو لا يرى حرجاً في إظهار الضعف والقَسر ، فكأنّه مسيّر يُذعن لمصيره ، يبكي وان كان لا يريد البكاء ، ويبتئس وإن كان يرفض البُؤس ، وذلك لأنّ طبعَه ونفسيّته مشبعان بالصدق والإخلاص يفيض بهما فيضاً كالبوح أو كالأنين . وهكذا فان طبيعة أبي فراس السوداويّة التشاؤميّة وانسحاقه في الأسر جعلاه يدرك هوان الحياة ، وقد أسرفا بالقسوة عليه ، حتى أعيا واستسلم وظهر أمام الناس منحني الرأس ، مُتَجهّم الأسارير . ولنتأمل قوله : « أوصيكَ بالحُزنِ لا أوصيك با لجلَد » ، وما ينطوي عليه من يأس وحسّ مأساتي بأقدار الحياة ؛ فأبو فراس هو المتنبي في كبريائه . لكنه يختلف عنه في طبعه الوجداني الانساني العذب الذي يصدر عنه الأنين كالهمس الموجع ، بينما كان أبو الطيّب ينصرف للتبجح والزهو ، يصيح ويحتجُّ ، ويأبى الإذعان والمسالمة .

رثاء ابي الطيب لجدّته وابن الرومي لابنه : ومثال ذلك أيضاً ما نشهده في المقابلة بين رثاء ابي الطيّب لجدّته ورثاء ابن الرومي لابنه الأوسط . لقـد كان ابن الرومي ذا أعصاب سوداويّة متهالكة ، يتساقط تساقطاً ، وينهار انهياراً أمام الفجيعة ، يُنعمُ بالوَيل والالتطام ؛ وقد شخص أمام موت ولده بعينين مفجوعتين ونفس قلقة باكية ، وذلك لأن طبيعته هي طبيعة واجبة مستسلمة ، لا حول ولا قوة لها أمام المصائب . لذلك جعل يستذرف دموعَه ويتمثّل مشهد احتضار

ولده ، دون مقاومة أو احتجاج . أما أبو الطيّب ، فقد وقف أمام موت جدّته بهامته الملحميّة ونفسيّته المحاربة ، الرافضة ، يأبى أن يُذعن لحتميّة الموت ويرفض أن يُفجع بفجيعته ، وبدلا من ان يضنيه موتها ويُشقيه ، زاده عتوّاً وَصلَفاً ؛ وهذان الموقفان المتناقضان أمام الموت يعودان الى طبع الشاعرين ؛ فبينما كان المتنبي ذا طبع شامخ ، متماسك ، يرى أن الانسان هو فوق المِحَن ، تصيبه ولا تدميه ، وتدركه سهامها ولا تنفذ الى أحشائه ، كان ابن الرومي ، يرى أنّ الحياة هي فجيعة مستمرة ، وهزيمة دائمة ؛ لا قِبَل له بالصمود أمام حتمية الأقدار والمصائر . لهذا زاده الفشل مرارةً وتشاؤماً وعتاباً ، بينما أنكر المتنبي فشله وازداد به خيلاءً ، وعنجهية ، كما يبدو في قوله :

أبداً أقطَعُ البِلادَ وَنَجْمِي   في نُحُوسٍ وَهِمَّتي في سُعُودِ

فاين التجبُّر على القدر من الهزيمة المنكرة او المأساة الموحشة التي تتراءى لنا في شعر ابن الرومي ؟ بل أين قول المتنبي ذاك وما فيه من تنكُّر لمأساة المصير من قول ابن الرومي :

أرَى المرءَ مُذْ يَلْقَى التُرابَ بوَجهِهِ   إلى أن يُوارَى فيهِ رَهنَ المَصَائِبِ
وَلو لم يُصَبْ إلاّ بِشَرْخِ شبَابِـــهِ   لكانَ قَدْ استَوفى جَميعَ النَوائِبِ

وذلك يعود ، في معظمه ، الى طبع الشاعرين ونفسيتهما .

النابغة وأبو الطيب : وقبل أن ننهي الحديث بهذا الصدد ، يحسن بنا أن نُجري مقابلة بين موقف أبي الطيّب ، أيضاً ، من سيف الدولة ، وموقف النابغة من النعمان . فعندما كثُر حسّاد المتنبي وتواقعوا عليه ، لم يهن ويقبّل الأذيال وإنما غادر بلاط سيف الدولة وهو يكتّم ألمه ويكاظم غيظه ، بعد ان أسرف في التبجّح والخيلاء ، حتى أنه لم يرَ حرَجاً في القول :

سَيَعْلَمُ الجمعُ مِمّن ضَمَّ مَجْلِسُنا   بأنّني خيرُ مَنْ تَسْعَى به قَدَمُ
الخيلُ والليّلُ والبَيداءُ تَعْرِفُـــني   والسَّيفُ والرُّمحُ والقرطاسُ والقلمُ

وبعد أن غادر البلاط وجعل يدبُّ في نفسه الحنين الى أميره البعيد ، صمد من دون ذلك ، وأبى على نفسه الهوان والبوح بالضعف ، بل غدا يجالدها ويؤنّبها ويتنكّر لضعفها ، كما نرى في قوله :

حبَبتُكَ قلبي قبلَ حبِّكَ مَنْ نأى ... وقد كان غدّاراً ، فكن أنتَ وافيا
وأعلم أن البَين يُشقيكَ بعْدَهُ ... فلستَ فؤادي ، إن رأيتُكَ شاكيا
فانَّ دُموعَ العَين غدرٌ بربِّها ... إذا كُنَّ خلْفَ الغادرينَ جواريا

فأنت ترى الشاعر خلال هذه الأبيات يعاتب قلبه ويؤنبه ويعتزله ، لأنه يُصفي الودَّ من ليس صافياً . وقد حدث شقاق بينه وبين قلبه ، يميل الى ما يأباه ويأبى ما يميل اليه . وقد كانت هذه الشدّة في الرغابة دليلا على النزعة المثاليّة المرتبطة بطبع الشاعر والقيم التي يؤمن بها . أما النابغة ، فقد رحل عن بلاط النعمان ، وهو يشعر بكثير من الرهبة والخزي ، وبدلا من أن يأخذ نفسه بالعَنَت ويحفظ ماء وجهه ، كما فعل أبو الطيّب ، نراه ينعم في التعفّر والتذلّل ، متساقطاً على قدَمي النعمان ، مقبّلا لأذياله ، مسرفاً في الاستخزاء ليسرف في إعلاء النعمان . يبدو ذلك من قوله :

فان كنتُ مَظْلُوماً ، فعبداً ظَلَمْتَه ... وإنْ كُنْتُ ذا عُتْبى فمثلك يُعْتِبُ

* * *

وهكذا ، بينما أقبل النابغة على الاستجداء بيُسر وهون ، نرى المتنبي يتنازع بين كرامة نفسه والحظوة عند الملوك ، حتى تولّد من ذلك التنازع والاحتكاك ما يشبه الشهب التي تخطف في الحدس الخارق ، وتطلع علينا بتلك الفلذات الوجدانية الرائعة التي لم يكد يدركها شاعر سوى المتنبي . ذلك ان نفسيّة المتنبي كانت نفسيّة مثاليّة ، تُؤمن بالناحية الايجابية من الحياة ، وتقدّس الإباء والشرف ، بينما كانت نفسيّة النابغة نفسيّة تاجر هزيل ، يطلب الربح ، كيفما بدا ، وبأيّة وسيلة تيسّر . ومن هذا القبيل ، فان نفسيّة المتنبي هي أعمق انسانيّة ، وأحفل بالتجارب من نفسيّة النابغة الكثيرة التلوّن .

ترابط السيرة والطبع وتفاعلهما

وفي أحيان كثيرة يشتدّ الترابط بين السيرة والطبع ، بحيث يؤثّر أحدهما على الآخر ويتفاعلان تفاعلا حميماً . فما قد يصيب المرء يقع في النفس وفقاً لطبعها وميولها ، يُسعدها أو يُتعسها ، ترضى به او ترفضه ، تسيغه او تتنازع معه . فالسيرة والنفسيّة هما قطبا الحتميّة ، السيرة تمثّل الحتميّة الخارجيّة والنفسيّة أو الطّبع يمثّل الحتميّة الداخليّة ، ومن تفاعلهما تتولّد التجارب القلقة التي هي مادة الشعر الأولى . فهذا النزاع بين حتميّة النفس وحتميّة الحياة والقدر والمصير ، يفجّر ينابيع النّفس عند معظم الشعراء . ولا مجال للاطالة بذلك ، وإنما نجتزىء بأمثلة من شعر عنترة والحطيئة وبشّار وأبي الطيّب ، لكي نظهر طبيعة العلاقة بين السيرة والنفسيّة والتجربة الشعريّة .

باعث التجربة في شعر عنترة وعلاقته بسيرته ونفسيته : ولد عنترة من أمَة حبشيّة ، سوداء ، سباها أبوه في إحدى غزواته ، فأتى اسود اللون ، بل مسرفاً في السواد ، حتى عُدّ من الأغْربة . وكان العرب يُنكرون أولاد الإماء ويستعبدونهم من دون اخوتهم ابناء الحرائر . وقد أفاق عنترة على الحياة ، والقوم ينظرون اليه نظرة احتقار ويضائلون من شأنه لانه ابن أمة . ولعلّ هذا المصير كان طبيعياً ، عصرئذ ، فثمة كثير من الغلمان الذين لم يعترف بهم آباؤهم ، وكانوا يتقبلون المصير الذي قسم لهم باستسلام ورضا . أما عنترة ، فكان ذا طبع أنوف ، يشعر أنه متفوق على الذين يحتقرونه ولا فضيلة لهم عليه ، الا فضيلة اللّون والأصل . ولقد اذكى ذلك في نفسه شعوراً حادّاً بالتخاذُل والبؤس ، تضاعف وتعقّد في حبّه لابنة عمّه عبلة .وبقدر ما كان ذلك الحبّ يشتدّ ويستعر ،

بقدر ذلك كان شعوره بالنقص والهزيمة يقوى خاصّة بعد أن رفض عمّه ان يعقد له على ابنته .

ولقد درج العامّة على التندّر بسيرة عنترة ، معجبين ببطولته وإقدامه ، الا أنه وراء ذلك الوجه الاسطوري المروّع ، كانت تحيا فجيعة صامتة ، موحشة . إنها مأساة من يقدم الى هذا العالم ، فيشقى بذنب لا جريرة له فيه ويكفّر عن خطيئة لم ترتكبها يداه . فمشكلة عنترة وُلِدت معه ، إنها في دمه ولونه ، ملتصقة به ، مُلازمة لواقعه ؛ فلو اتّهمه الناس بالجبن لاستطاع ان يُزيل تلك التهمة بالبطولة ، ولو كان يُعاب بالفقر لدأب في سبيل الغنى ؛ الا أنه كان يعاب لولادته من أمَة وللون وجهه ، وهذان أمران ، لا قبل له بتغييرهما . وقد كان عنترة ، يحاول ، أبداً ، أن يتحرّر من وطأة الصخرة التي وضعها القدر على منكبيه ، منذ أبصر النور ، ويكاد لا ينفذ بها الى الذروة ، ويتوهّم أنه تحرّر منها ، حتّى يرى نفسه في حضيض السفح والصخرة تربض امامه من جديد . فبالرّغم من حاجة القبيلة الى قوّة ساعده ، كان يقدّر من خلال لونه . أولم يقل قيس بن زهير ، زعيم بني عبس ، بعد أن أبلى عنترة بلاءً حسناً في الأعداء ؛ « ما حمى النّاس الا ابنُ السوداء » . وهكذا ، فان عنترة كان يتذمّر ، في الظاهر ، من أبيه وعمّه وحبيبته ، الا ان تذمره كان ، في الواقع ، أبعدَ منهم . لقد كان يتصدّى به للقدر والحياة اللّذين أنعما على غيره دون استحقاق ، وقتّرا عليه دون ان يذنب . فصراع عنترة كان مع نفسه ، لكنه ظهر في الخارج بشكل عبوديّة ولون .

ولعلّ تجاربه الشعريّة كانت تنبعث من هذه الحتميّة المزدوجة في نفسه ومصيره ، وليس ما نشهده في شعره من شدّة في اظهار العظمة وقوّة الساعد والتفوّق سوى مظهر لشعوره بالضعة والهوان وسعيه للتساوي بالآخرين . وقد أنعم بذلك وأسرف حتّى تحوّل مركّب النقص الى نقيض من الشعور بالعظمة والبطولة . فهو يخاطب حبيبته بقوله :

إن تُغدِفي دُوني القِناعَ فإنّني طَبٌّ بأخذِ الفارسِ المسْتَلْئِمِ...

إنما يشير باسلوب غير مباشر ، الى تفوّقه على الابطال ، ليثير إعجابها ويتكافأ امامها ويمحو عن نفسه وصمة العبوديّة والصغار . ولعلّ إلحاحه باظهار شدّة خصمه الذي لا « يمعن بالهرب ولا يستسلم » ، ليس سوى محاولة نفسيّة غامضة لرفع قدره وتحريره من ميسم الضعة بين قومه وأمام حبيبته . فشعره ، لذلك ، دفاع عن حقّه بالحياة والحبّ والمساواة وسورة من سور النقعمة والتحدّي والنزاع بين طبعه الانوف المتشامخ وواقعه الذليل المتعفّر .

ولقد عبّر عنترة عن هذه المشكلة الظاهرة المضمرة تعبيراً قاتماً خلال بعض لفلذات الشعريّة التي تضيء للناقد ظلمة وجدانه . مثال ذلك قوله :

لقدْ شَفَى نَفسي وأبرَأ سقمَها   قيلُ الفوارسِ وَيْكَ عَنترَ أقدِمِ
والخيلُ تقتحِمُ الغُبـارَ عَوابِساً   من بين شَيظَمَةٍ وأجرَدَ شيْظَمِ

فالناقد الذي يجوز عن لفظتي « شفى »«وأبرأ» إنما يغشى المعنى من دون أعماقه ، يكتفي بالمظهر عن الجوهر ، ذلك ان هاتين اللّفظتين عميقتا الدلالة على الأزمة التي كان يعانيها الشاعر فيما تختصم نفسه الأبيّة مع واقعه الذليل . لقد كان يعاني من احتقار الناس له ، شعوراً بالذل ، شبيها بالمرض ، لذلك نراه يشعر بالشفاء والبرء من السَقَم ، عندما يسمع هتاف الجند يستنجدون به . وهذا الهتاف لا يعلن تساويه ببني قومه بل تفوقه عليهم ، وهو أجمل نداء تسعمه أذنه ، اذ يخيّل اليه أنه رمى الصخرة التي ما برحت تثقل كاهليه ، منذ أن أدرك ذاته ، ويخيّل اليه أن داء الحياة والقدر قد لقي دواءه . هذه هي حقيقة الابعاد النفسيّة التي تنطوي عليها ذانك البيتان وقد كانت نتيجة لحالته وتعقده بحتميّة الاقدار والمصير .

وممّا ينبغي أن نتنبّه له ان عنترة يكاد لا يفتخرُ ببني قومه كعمرو بن كلثوم بل نراه ، عكس ذلك ، يحرص على إظهارهم مخذولين مُدْبرين حتى يقدم بهامته الاسطورية فيحوّل انكسارهم انتصاراً :

إن يُلحَقوا أكرُرْ وإنْ يُستَلْحَموا أشدُدْ ، وإن يلْفَوا بضَنكٍ أنزِلِ
حينَ النُّزُولُ يكونُ غايةَ مثلِنــــا وَيَفِرُّ كلُّ مُضَلَّلٍ ، مُستَوهَلِ

فالشاعر يصف بني قومه في هذين البيتين، وقد هزموا وضنكوا، ولم يردّ إليهم روعُهم ويرفع العار والخزي عنهم الا قدومه . فهو يرتفع على أشلائهم ، ويتعالى على هاماتهم . وذلك ، جميعاً ، تولّد لديه من واقعه النفسي والاجتماعي إذ كان يحقد على بني قومه بقدر ما كان يحقد على اعدائه ، لأن احتقارهم له هو أصل بلائه وفشله . وهكذا ، فان موقف عنترة اختلف عن موقف عمرو بن كلثوم من بني قومه لاختلاف واقعهما . فبينما كان عمرو عزيزاً في بني قومه كان عنترة منبوذاً ذليلا .

وثمة وجه آخر لتأثير واقعه على شعره نراه في مثل قوله :

وإذا الكتيبةُ أحْجَمَتْ وتراجَعَتْ أُلفَيتُ خيراً مَنْ مُعمٍّ مُخْولِ
والخيلُ تعرفُ والفوارسُ أنّـــني مَزَّقتُ جَمْعَهُم بضربَةِ فيصَلِ

فعندما تلتحم الكتيبة بالكتيبة ، يتحقق القوم أنه خيرٌ من المعمّ المخول ، أي أنه خير من أولئك الذين يفتخرون عليه ويحتقرونه، وليس لهم فضل سوى انهم ذوو أخوال وأعمام وليسوا ابناء أمة حبشية سوداء . والشاعر لم يتذكر المعمّ والمخول ، إثر تلك المعركة ، الا لما كانت تنطوي عليه نفسه من مرارة ونقمــة لكثرة ما أهين وأهمل لأنه دون أصل . وهكذا ، فان لفظتي « المعمّ المخول » هما شبيهتان بلفظتي « شفا وأبرأ »، وهذه الالفاظ ، جميعاً ، هي عناوين ورموز لما كان يتأجج ويضطرم في نفسه من حقد وهزال وسقم من جرّاء الواقــع الذي أوثقــه بشباكه . وهنا تختلف نظرتنا الى عنترة ؛ فبدلا من تلك الصورة المتلألئة المزهوّة، يخيّل إلينا ان وراء وجهه شديد العبوس والتجهّم وان وراء عُنجهيته وبطولته شعوراً حادّاً بالمستحيل والنقص الذي لا يعوض ولا تردم هاويته . لهذا قيل ان

الشعر العظيم لا يتولد إلاّ من المأساة العظيمة ، لأنه لا يعبّر عن المعاني التقريرية الواضحة ، بل عن لحظات الاختلال والتعقيد في النفس البشرية .

بَاعِثُ التجربَة في شِعر بَشّار وَعَلاقته بِسيرَتِه ونَفسيَّته: نشأ بشار، وهو أعمى في بيت فاقة واضطراب وظهر فيه ميل إلى الهجاء منذ الصغر ، حتّى قيل إن الناس كانوا يجيئون إلى أبيه ، فيشكونه إليه ، فيضربه ضرباً مبرحاً . فكانت أمه تقول له : « لم تضرب هذا الغلام الصغير الضرير ، أما ترحمه ؟ فيقول : بلى إني أرحمه ، ولكنّه يتعرّض للناس فيشكونه إلي » . فسمعه بشار فقال : ان الذي يشكونه إليك مني ، هو قولي الشعر ، واني إن أتممت عليه اغنيتك وسائر أهلي . فاذا شكوني اليك فقل لهم ، اليس الله عز وجل يقول : « ليس على الأعمى حرج » ؛ فلما أعادوا الشكوى قال لهم ذلك ، فانصرفوا وهم يقولون : « فقه برد أغيظ من شعر بشار » . وهذه الرواية ، بالرغم من الغرابة التي كساها بها الرواة العرب ، تؤكد لنا ان الشاعر كان يعامل بقسوة منذ صغره ؛ فأبوه لا يشفق من ضربه ضرباً مبرحاً والناس يهازئونه ويعبثون به ، ويتخذونه وسيلة للتندر ، مما أذكى فيه شعوراً بالنقص ، وولّد لديه ميلاً إلى الهجاء ، لان الهجاء كاللعنة والشتيمة وسيلة لاظهار السخط .

ولئن كان ثمة عميان ذوي مصير شائع يقبلون الأشياء باستسلام وصمت ، فقد كان في طبع بشّار حسٌ مبرمٌ ، حادٌ ، تولّد لديه من فطنته المبكرة المتفوّقة ، كما بدت في الفتوى التي لقّنها لأبيه ، ليفتي بها من يشكونه اليه . ولسوف تلبث تلك الفطنة مصحوبة دائماً بشعور الأنفة والكرامة ، حتى انه ليثور بأقل الأسباب وأتفهها ويتفجر حنقاً وغيظاً على الذين يحتقرونه ، ويخفضون من قدره . ولقد تضاعف شعور بشّار بالمنكر من القباحة التي كانت ترين على وجهه . فالأصمعي يصفه بقوله : « كان بشار ضخماً عظيم الخلق والوجه، مجدوراً، طويلاً ، جاحظ العينين ، قد تغشّاهما لحم أحمر » . لا شك ان الشاعر لم يكن يبصر قبح منظره ، كما أنه لم يكن يبصر جمال الآخرين ، شأن ابن الرومي ، فيما بعد ؛ لكنّ الناس في حمقهم وقساوتهم ، كانوا ينبّهونه إلى هذه العورات التي وصمته بها الطبيعة ، دون ان يكون له ذنب فيها من ذلك ان أحد الأدباء دخل عليه، وهو نائم في دهليزه،فقال: يا أبا معاذ، من القائل:

إن في بردي جسماً ناحلاً لو توكأت عليه لانهدم

قال : أنا ؛ قال من القائل :

في حلتي جسم فتى ناحل لو هبت الريح به طاحا

قال أنا ؛ قال : وما حملك على هذا الكذب ، والله إني أرى لو ان الله بعث الرياح التي أهلكت الامم الخالية لما حركتك من موضعك .

فهذا الرجل اقتحم دار الشاعر ، ولا غاية له سوى الهزء به ومعابثته بالمنكر ؛ وقد كان موقفه من بشار عنواناً لموقف معاصريه ، يأخذونه بمظهره دون جوهره ، ويعنون بأقواله وفقاً لمعناها الدنيّ ، ولا يفقهون ان هذين البيتين يعبّران ، ظاهراً ، عن جسده ، بينما هما يعبّران ، ضمناً ، عن نفسه وروحه. فالشاعر كان يعاني الوجد والبؤس وقد خلعهما على بدنه ، كوسيلة من وسائل التجسيد الشعري اللاواعي. الجسد في هذين البيتين هو رمز للذات والشخصيّة ، وبدلاً من يأخذه معاصروه هذا الأخذ الداخلي ، جعلوا يتندرون به ويسلبون صاحبه لعظم هامته وضخامته. ولئن لم يكن الشاعر يبصر وجهه في المرآة ، فقد تولّى الناس ذلك من دونه ، حتّى ارتسمت في نفسه مرآة داخليّة للقبح والمنكر أورث في نفسه الضجر والضيق بالناس وبنفسه ، كما يقول الأصمعي . ولا بدع ، فان صاحب النقص يغدو حادّ الشعور ، توتّره المنة اليسيرة وتتعاظم في نفسه ، بعد ان يبالغ بها الوهم وتشتدّ بها الريب .

وكان بشار ، بالاضافة إلى ذلك ، متعطّشاً للحبّ. لكن النساء كن يسخرن منه ، يعابثنه ويفتنّه ثم يغدرن به . وكانت جماعة منهن تفدن إلى مجلسه ، في كل جمعة يومين ، يجتمعن عنده ويسمعن من شعره . فسمع كلام امرأة منهن فاحبها وراسلها بذلك ، فانفذت تقول له : « وأي معنى فيك لي ، او لك فيّ ، وانت أعمى لا تراني فتعرف حسني ومقداره ، وأنت قبيح الوجه ، فلا حظ لي فيك. فليت شعري ، لأي شيء تطلب وصال مثلي؟ وجعلت تهزأ به في المخاطبة فنقم عليها واغلظ لها وفحش بها. وهكذا ، فان هجاء بشار واباحيّته كانا يصدران عن طبعه الأنوف وشعوره بالقسر والذلّ من

دونه ؛ فنقم على مستذلّيه وحقد عليهم ، ولم يكن هجاؤه سوى تنفّس عنهما . وبذلك يغدو هجاؤه نوعاً من التفاخر السلبي ، حيث يلعن الشاعر من لا يقرّون بتفوقه على الآخرين أو تعادله معهم . ولو لم يكن بشّار عزيزاً، أنوفاً، لرضي بواقعه وجرى أمره مع الحياة كالآخرين ، فانعدمت لديه جذوة التجارب الشعريّة التي تتولّد، غالباً ، من النزاع بين طبائع النفس وميولها وأشواقها والواقع الذي تتردّى فيه وتجبر عليه . فالشاعر عندما راسل تلك المرأة بحبّه ، توقّع أن تبادله شيئاً منه ، إلا أنها عنفت به وخذلته ، وجسّدت له عاهته ومعالم التشويه في كيانه ، فهجاها بالفاظ داعرة موبقة ، وهو، في الواقع ، لا يهجوها هي بالذات، وانما يهجو الحياه والمصير والقدر من خلالها . ان نقمته العامّة تقمّصت في هذه المشكلة الخاصّة .

ولا بدّ لنا من ان نشير ، أيضاً ، إلى عدم تحرج النساء من زيارته ، علناً، فكأنه لا آفة عليهن في ذلك ، اذ لا يخشين ان يتّهمن به لعاهته ونفور النفس من النظر اليه، فكيف بحبّه والتولّه به ! . النساء يمثّلن الواقع الذي يحيا فيه ، والشاعر يمثل رفض ذلك الواقع والتمرّد عليه . وقد كان هجاؤه تعبيراً لهذا الواقع الذي لا يسيغه طبعه ولا تقبل به نفسه . هكذا يبدو عاملا الطّبع والسيرة في تجربة بشّار .

وثمة مشكلة الولاء التي كانت تضاعف من شعوره بالنقص إزاء معاصريه ؛ فالقدر انتزع منه نعمة الأصل الكسروي وأخنى عليه بالعمى والقبح ، حتى جعل الشاعر يتوهّم انه لا عدل ولا حقيقة في الحياة وانه يحمل لعنة مجهولة .

لذلك ، كان يصحب الشاعر ، إحساس دائم بالظلم والقسوة ، ظلم الحياة التي أخنت عليه بميسم الضعة والمنكر وجعلته مضغة تافهة في فم غول العالم .

وبعد ، فان بشاراً بخلاف الصورة التي ما برح النقاد يترسمونها له ، كان أحرى أن يثير الشفقة والرحمة، لأنه كان يحمل في نفسه لعنة الحياة والقدر. فهذا الشاعر المسكين، كان يعيش في سجن دائم من نفسه ، تحيط به جهمة السواد من كل صوب ، يسمع بالضياء ولا يتمتع به ويُذكر له الجمال ولا يراه ؛ يحيا وقد كُفّ عن كل نعمة من نعم الحي . ولعل انكفاء عينه عن النظر إلى الخارج، جعله يرتد إلى الداخل ، يحملق في عالمه الداخلي عن العالم الخارجي .

وفي تلك الانكفاءة الداخلية ، كانت تتراءى له صورة الأشخاص وصورة نفسه، فلا عجب ، بعدئذ، ان يكون الهجاء تعبيراً ايجابياً عن واقعه النفسي. ذلك أن الهجاء ليس سوى تجسيد للقبح والتشويه والمنكر . لقد كان هجاء بشار سخرية بالقيم التي ترسمها البشر . فهو يهزأ بما يرونه عيباً ، ويضحك مما يتقون الجهر به ، لأن شكه بنفسه جعله يشك بالحياة وقيمتها ، ويقبل على تجاوزها دون فاجعة او استغراب. لقد كان ذلك ثأراً منها ، وتعوضاً عن النقص الذي مني به .

الطبع والسيرة وتأثيرهما على شعر المتنبي . تمثل سيرة المتنبي في اضطرابها ، وتمزّقها صورةً لما شاع في عصره من اختلال وقلق في المقاييس الاجتماعية والمثل ، وحيرة الانسان بنفسه ومصيره ، في بيئة عبثت بها الفوضى وانتُهكت فيها الحرمات ، واشتدّت الازدواجية في الشخصية البشرية ، حتى أصبح العيش فيها يتعذر ويستحيل على رجل ، لم تُخمد في نفسه جذور المثالية ، ولم يرضَ من الوجود بان يستمرّ ويحيا ، مُقتنصاً لقمتَه كيفما تيسّرت له .

ولد المتنبي في كندة ، وهي أحدى محال الكوفة التي كانت ، عصرئذ ، ملتقى الدعوات الباطنيّة والسياسية . وكان العلويون، تحت وطأة الكبت والتنكيل السياسي ، يغذّون في نفوسهم حلماً بعودة المهدي المنتظر ، وربما اشبعت نفسيّة أبي الطيب بهذه التعاليم وتسربت إلى أعماق وجدانه وطبعته بشعوره مبهم ، حادٍ ، سوف يظل يتضاعف ويتقمّص ، حتى يظهر تأثيره في حياة المتنبي العتيدة .

وثمة أيضاً القلق السياسي الذي كان يسيطر على الخلافة العباسية ، حيث كان كل قوي يقتطع لنفسه ولاية يستبدُّ بحكمها ممّا يذكي في النفس أحلام السيطرة والطموح . ولقد شهد المتنبي هذه الأحوال وتأثّر بها غاية التأثُر ، لكنها لم تشغله عن التحصيل العلمي العميق المتشعب الجذور ، حتى ألمّ بوجوه الثقافة التي كان يحفل بها عصره . وهكذا ، يتمثّل لنا المتنبي في مستهلّ شبابه ، فتى تزخر نفسه بالاحلام الباطنيّة الكثيرة الغموض ، والعودة الثانية والإمام المهدي الذي ينهض بالمسلمين ، جامعاً إلى ذلك ثقافة متوغّلة ، نافذة .

الا اننا نعجز عن فهم نفسيّته ، في تلك الحقبة ، اذا لم نتمثل ذلك الشعور بالتفوق الذي أبرم في عصب الشاعر وطبعه ، حتّى التيه والعجب . وقد تضاعف وتطعّم وتعقّد بولادته الوضيعة ، إذ لم يكن أبوه ذا مصير خطير ، بل سقّاء يكاد يعجز عن تحصيل لقمته ودفع العوز عنه وعن أهله . الا ان ذلك لم يكن ليخمد تلك الجذوة الداخليّة التي ما انفكّت تتسعّر في نفسه ، هازئاً بكل ما تضاعف وتعقّد فيها ، وبكل ما يجعله مختلفاً عن ذوي المصائر العظيمة . ولقد عبّر عن ذلك ، تعبيراً صادقاً بقوله :

أيَّ مَحَلٍّ أرْتَقِي　　　أيَّ عَظِيمٍ أتَّقِي
وَكلُّ مَا قَدْ خَلَقَ اللهُ وَمَا لَمْ يَخْلُقِ
مُحْتَقَرٌ في هِمَّتِي　　　كَشَعْرَةٍ في مَفْرِقِي

أنت ترى أن الشاعر يعبر عمّا يشعر به من تعاظم على الناس الذين يحيطون به ، مهما سَموا وتعالت مراتبهم حتّى ليشعر أنهم شعرة تافهة في مفرقه . وأبو الطيّب في ذلك لا يعلّل السبب الذي جعل هذا الشعور يتخطّفه ، وينزو به ، بل ينقله نقلاً صادقاً ، عفوياً ، لا مراء فيه ولا صنعة . ويقيني ان هذا الشعور هو طبع فيه ولد معه منذ ولادته ؛ لقد كان عصب المتنبي عصب إباء وترفّع ، حتّى إذا اراد ألا يشعر بالتفوق، فانه يكاد يعجز عن ذلك ، كما يعجز الكئيب عن التحرّر من الشعور بكآبته، والمريض بمرضه ، والقوي بقوّته . ولو لم يكن الشعور بالتفوق طبعاً راغماً يستبد بنفسية المتنبي لما رأيناه يسيّر حياته ، ويكيّف مجراها ، حتّى ليصبح في النهاية كالصليب الذي يحمله الانسان على كتفيه ، او الذي يشرع ساعديه عليه في جُلجلة الكبرياء والطموح . وهكذا فانّ الشعور بالتفوّق والطموح كان يشرق صافياً في نفسه بأضواء الامل ، والتفاؤل فيستخفّ بالناس . وقد بدا هذا الشعور شعورَ رجل لم يخبر الحياة ولم يعاركها ، وما برح يواجهها من خلال غلالة الأحلام ، فيتوهم ان ما يطمح اليه سريع التحقيق ، وانه قادر ان يفعل ما يشاء من دون عوائق ، وما عتّمت ان تلوّنت نفسه بالبيئة التي عايشها . فالتعاليم الدينية رسمت ذلك الشعور الغامض الذي كان يخفق ويضطرب في أعماق وجدانه، واعطته شكلاً حسيّاً . ولشدة توغل أبي الطيب في شعوره بالتفوّق ، التبست عليه الامور وتقمّصت عواطفه بعضاً ببعض ، فجعل يتوهم

أنه المهدي الذي ما برح الناس يترقبون عودته ويفزعون اليه في خلاصهم . إلاّ أنه لم يتجرأ أن يعالن الناس في الكوفة أو في سواها من الحواضر ، لأنه ما برح مجهولاً فيها . لذا رأيناه يتجه إلى الإعراب الذين كان قد أخذ عنهم اللغة ، باثاً دعوته فيهم ، بعد أن خلبهم بفصاحته . وقد كان ذلك أول انطلاق لشعوره بالتفوق من كونه وجيباً وحدساً غامضاً في نفسه ، إلى مواجهة الناس والواقع . لكن لؤلؤاً والي حمص من قبل الأخشيديين لقيه ، فبدد شمل أتباعه وسجنه حتى أوشك على التلف . ولم يكن ذلك السجن قيداً لجسده ، بقدر ما كان قيداً لروحه ، حتى انتقلت الظلمة من بين الجدران السجن إلى ضمير الشاعر ، فأظلمت نفسه ، وتبددت تلك الاضواء الزاهية التي كانت تسطع وتتألق فيها ، في مقتبل فتوته ، عندما كان يشعر في زهوه وتماديه ، ان الناس شعرة تافهة في مفرق طموحه. لقد كان ذلك السجن سجن الواقع والتقاليد والسلطة وما إلى ذلك مما لم يعهده الشاعر قبلاً . ولقد أذكى هذا السجن في نفس المتنبي الشعور بالتناقض والازدواجية والتمزّق . يشعر في اعماقه انه اعظم من القوم الذين يتسلطون عليه ، لكنه يعجز ، في الآن ذاته ، عن اعلان هذا الشعور ، او بالأحرى عن تحقيقه ، وظلّت احلامه تتدافع وراء جدران نفسه ، تذكي في أعماقه حسّ الندم والبراح والهزيمة . وهذا الواقع عظيم الأهمية في الدلالة على حقيقة التجربة في شعر ابي الطيب. فالشعور الداخلي بالتفوق الذي حرّمته المحاذير الخارجية كان يتنفس في شعره ، فأصبح يحقق في الكلام ما عجز عن تحقيقه بالأفعال . لهذا رأينا ان سحابة من الاصفرار والقنوط تغشى شعره في تلك الحقبة ، ويتولاه شعور بالهزال والتشاؤم ، اضفى على صوره ومعانيه غلالة وجدانية عميقة البث والايحاء ، فهو نبيٌّ ، لكنه نبي مخذول ، يعيش في قوم لا يقدّرونه حق قدره :

ما مقامي بأرض نخلة إلاّ كمقام المسيح بين اليهود
أنا في أمّة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

أنت ترى ان خيوط الظلمة تسرّبت إلى نفس المتنبي ، فأين هذا الفخر الموحش القانط من ذلك الفخر الذي أشرنا إليه في الأبيات السابقة ، حيث كان الشاعر يطلّ من باب الرؤيا ، من شعوره بالفشل . وبالرغم من تفوّف أمانيه ووحشة نفسه ، ما برح

يشعر في أعماق وجدانه انه نبي ، انه مسيح بين يهود الأطماع والمال والسلطة وانه صالح في ثمود الجهالة والجحود الذي نحر أحلامه كما نحو الثموديون ناقة نبيهم . لا شك ان الشاعر لم يعبر عن هذا الأمر بوعي ووضوح ، كما نعبر عنه نحن الآن . فهو يشعر بتحولات ومضاعفات كثيرة طي ضميره ووجدانه، يعانيها معاناة ، ولا يحللها تحليلاً . فالمتنبي الذي يتوهم نفسه مسيحاً ، هو ذاته المتنبي الذي يشعر ان الناس شعرة تافهة في مفرقه ، والفرق بين حالته الأولى والحالة الثانية ، هو فارق زمني أو بالأحرى انه فارق اختبار الحياة ومواجهة الواقع والتعقُّد بصعوباته ومستحيله . وهكذا بات المتنبي وبتنا نشعر معه بشيء من الكسوف في لألاء ذلك السراب الذي كان يقلق ويتفجّر في واحة نفسه .

المتنبي وسيف الدولة او الذات الثانية : لم تكن مرارة السجن اكثر تأثيراً في المتنبي من مرارة الفقر. فهو ما انفك يتنازع بقاءه صفر اليدين ، متجولا بين بلدة وأخرى ، متجالداً ، على قدميه ، شاعراً ان القدر يضطهده وان الناس يمالئون القدر في اضطهاده . وقد كانت اللقمة تشد به دائماً من عالم الطموح والمثل إلى عالم الكسب والمعيشة ، حيث تروج تجارة الكذب والنفاق ، فلم ير بداً من الاذعان للواقع فشرع يبيع شعره في «سوق الكساد» ، لقاء دريهمات قليلة يكسبها بشق النفس وتعفير الجبين . ويقيني انهذا التوتر الداخلي، هو الذي كان يفيض في نفس الشاعر بتلك الصور الشاحبة، المكدودة ، ويذكي في وجدانه التجربة الشعرية ، لان الشعر الصافي الخالد لا يتولد إلا من إحتكاك النفس ومدها وجزرها بين راحة اليقين والشعور بالضياع والاختلال عندما تقف أمام الواقع منعمة بالتحديق فيه .

ولقد شرع أبو الطيب ينحدر ويتخلّى عن ذروة الرفعة والطموح. لذلك لم يرَ بداً من الاكتفاء من العلى بأن يصبح شاعراً يصف اعمال البطولة التي كان يحلم بها ، وهي تتحقق في سواه . وهكذا دخل إلى بلاط سيف الدولة، وهو في نحو الثلاثين من عمره، وقد أفاد كثيراً من التجارب النفسية والفنية ، فكسف سائر الشعراء الذين كان يحفل بهم بلاط الامير ، وما عتم أن اثرى واشتهر في الناس حتى غدا يشغلهم ويفتنهم . وبذلك يكون قد حقق جانبا من جوانب بطولته وعظمته الفنية الشعرية ، دون ان تخمد في نفسه الجذوة الباطنية التي ما برحت تذكي في ضميره ذلك الحس المريض بالتفوق والامتياز . ولعلنا اذا ما اوغلنا في استبطان نفسية ابي الطيب في هذه الحقبة لتحقق لنا

ان الشاعر كان يعيش في حالة من التعوض النفسي ، يعيش في اجواء ملحمة العلى والبطولة ، لكنه لا يتمرس بها ، ولا يشارك فيها ، بل يشاهدها ويواكبها بوجدانه ؛ لذلك ظل يشعر بفراغ في أعماقه، لكنه ليس ذلك الفراغ الذي لا يطاق،كما انه ليس اليأس المطبق ، بل هو أشبه شيء بالتململ والترقب . لهذا ، يمكن ان نشهد شيئاً من التقمص والتحول بين الشاعر واميره ، فكأنه كان يصور في مدح سيف الدولة الأحلام التي كانت تراوده . فالينبوع الذي كان الشاعر يختزنه في نفسه ، تفجّر في مدائحه لسيف الدولة ، اذ اشترك طبع الشاعر وما فيه من احساس عميق بالبطولة بامداده بتلك الصور الملحميّة الخارقة التي صور بها سيف الدولة . فسيف الدولة كان الذات الثانية لأبي الطيب ، كانت نفسية الشاعر القوّة وسيف الدولة الفعل الذي تمثّلت به . لقد كان المتنبي يزدوج ويتضاعف بسيف الدولة . فهو اذ يقول :

تظلُّ ملوكُ الأرض خاشعةً لـه تفارقُه هلكي ، وتلقاه سجّدا
ذكي تَظَنّيه طليعةُ عينِـــه ، يرى قلبه في يومِه ما ترى غدا
وَصُول إلى المستصعبـات بخيله فلو كان قرنُ الشمس ماءً ، لأوْردا

نستشف خلال قوله كثيراً من الفضائل التي كان المتنبي يدّعيها لنفسه . أولم يصور نفسه ، دون ان يدري من خلال هذه الأبيات . ؟ لا شك ان بعض النقاد يرون في هذا التحليل كثيراً من التمحُّل والتقصُّد ، الا ان الذين خبروا علم النفس يدركون كيف تتقمص أحوال النفس ، وتتسرب بصورة خفية قاتمة كالحلم ، او كالرؤيا الغيبية . والشعر في تحديده الاصيل ، ليس سوى تعبير عن تلك الاضواء المثالية التي تخطف في النفس عندما تتنازع مع الواقع ، وتصاب بالكبت ، او يطبق عليها المستحيل . وبعد فما هي الغرابة في ان ينقل ابو الطيب أحلام العلى والطموح من نفسه المطبوعة على الشموخ إلى ممدوحه ؟ أولا يقوم بالمدح أصلاً على تطعيم بين نفس الشاعر والممدوح ، ان يعبر هذا عن ذاك ؟ وهكذا ، فان المتنبي يكاد لا يلم بمدح سيف الدولة حتى تتضوأ ظلمة وجدانه وتتوحد نفسه مع الموضوع وتتكيف بالنسبة إليه ، حتى لا نعود ندرك اين تقف الحدود بين شخصية الشاعر وشخصية الممدوح . او لم يكن المتنبي يحلم بأن يكون ملك الملوك يلقونه خاشعين ساجدين . ومن هو ملك الملوك ،

أليس هو النبي الذي تفوق قدرته سائر البشر. وهكذا ، فان الصورة التي شخصت في البيت الأول كانت رؤيا داخلية في نفس المتنبي ، طالما تمثلها ، عند ما كان يغمض عينيه ويحقق في الوهم ما يكاد يود ان يحققه في الواقع . وكذلك الامر في قوله ؛

ذَكيٌّ تَظَنّيهِ طَلِيعَةُ عَيْنِهِ يَرَى قلبُه في يَوْمِهِ ما تَرَى غَدَا

او ليس الرجل الذي يدرك الأمور قبل أن تقع والذي يعرف اليوم ، ما سوف يأتي به الغد ، أليس هذا الرجل هو نبيٌّ ؟ ونحن اذ نتقصى لا ننفك نستشف مثل هذا التقمص البعيد بين الشاعر وممدوحه . حتى اننا نكاد لا نشهد صورة مثَّل بها المتنبي سيف الدولة ، الا وفيها سورة من سور النبوة . اليكه يقول :

وقفتَ ، وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنك في جفنِ الردى ، وهْوَ نائمُ
تمرُّ بكَ الأبطالُ كلْمى هزيمةً وَوَجْهُكَ وَضّاح وثغرُكَ باسِمُ
تجاوزت مقدارَ الشجاعة والنُهى إلى قولِ قومٍ انت بالغيبِ عالِمُ

فالشاعر جعل سيف الدولة يقف في جفن الردى وجعله يعلم بالغيب . وهذه الأعمال وتلك الصفات لا تصدق الا في الأنبياء وذوي المصائر الفائقة . لا شك أن وراء هذه الأقوال رغبة في الغلوّ والتمجيد والتعظيم ، إلا ان نفس المتنبي هي التي صورت البطولة والعظمة بهذا الشكل . ولو تصدى امرؤ غير المتنبي لرسم البطولة لما رسمها بهذا الاسلوب ولما قدر له ان يجعل الممدوح نبياً . وهكذا ، فان الموضوع هو من سيف الدولة ولكن الصورة هي من نفس المتنبي وطبعه ؛ وقد فاضت من أعماق وجدانه وما ترسّب في قاعه من سور بعيدة رسمها الشاعر عبر أحلام البطولة التي كانت تراوده .

إلا ان الشاعر وهو في ذروة علوّه ومجده الشعري في بلاط سيف الدولة ، ما برح يواجه الواقع ويتنكد به . وبقدر ما يتعالى ويسمو ، بقدر ذلك يشعر أنه يتشبّثُ به ويشدُّه إلى أسفل . ذلك ان الحسّاد تكاثروا عليه ، وحاولوا ان يوقعوا بينه وبين سيف الدولة ، وظلّوا يكيدون له ، ويعبثون به ، حتى تواقع مع سيف الدولة ، وتركه إلى الشام ثم إلى كافور الأخشيدي والى مصر الذي استقدمه بعد أن وعده بأن يُقطعه ولاية .

ولعلنا لن نوفق في التوغل بدراسة نفسية الشاعر ، اذا لم نقدّر الخيبة الّتي فجع بها إثر خروجه من بلاط سيف الدولة . لا شك انه كان قد أثرى « وأنعَلَ خيله من عطائه عَسجداً » ، لكن ذلك الغنى المادي لبث ينطوي على كثير من التضوّر الروحي ، والأحلام الّتي رفع قبابها في نفسه المراهقة ، ما برحت تلاحقه وتطارده . ولشدّة ما كان قد ألحّ بها في نفسه ، أصبح يشعر عندما تعذّر عليه تحقيقها بالفجيعة الّتي يشعر بها الملك الذي يفقد عرشه ، او النبي الذي يفقد رعيّته . وكان المتنبي ، بعد هجر سيف الدولة ، قد شارف على الكهولة ، واوشكت ان تخمد فيه جذوه الغرور وتألّق الاماني الّتي تشرق في صبح العمر ، فأدرك انه سوف يبقى أحد المردّدين والمغنين للأبطال في جوقة العلى ، ولن يكون بطلاً يتحدث به الناس ويتغنّون ببطولته . وربما سئمت نفسه التملق والنفاق، لكنه لم يتُب وييأس ولم تعفّ الايام على احلامه ، بل راودها مرة اخيرة في بلاط كافور الأخشيدي ، منحدراً غاية الانحدار ، متبذّلاً غاية التبذل . ولئن كان في مدحه لسيف الدولة مبرّر أمام نفسه ببطولة سيف الدولة ، فلم يكن له اي شافع أمامها في مدحه لكافور ، وهو عبد زنجي ، مثقوب المشفرين ، مشقّق القدمين ، هائل البشاعة ، أمّيّ ، اغتصب الملك من ابن سيّده . والواقع ان كافوراً كان يمثّل نقيض الفضائل الّتي كان يدّعيها المتنبي . وكما كان سيف الدولة شقيق المتنبي في روحه ، كما كان ذاته الثانية الّتي تحققت في الواقع ، كان كافور ، يمثل نقيضاً لذاته ، او مسخاً لها . الا ان المتنبي لم يتورّع عن السجود له ، وتقبيل الأرض بين يديه ليقطعه إمارة حقيرة يشبع بها نهم نفسه إلى السلطة . وكان كافوراً يعدُه ثم يخلف الوعد ، وما عتّم ان تفاقم الخلاف بين الشاعر والعبد ، فمنعه كافور من الرحيل دون ان ينعم عليه او يكرمه ، أو يقطعه ولاية . وفي هذه الاثناء ألمت به حمى البرداء ، فانقطع إلى مخدعه حزيناً وحيداً ، لا يعوده أحد ، ولا يبالي به كافور ، فشعر أن حياته فشلت فشلاً ذريعاً ، وأنه ابتدأ في ذروه العلوّ والانفة ، واذا به يجد نفسه كهلاً ، وهو ملقى على فراش الذل ، عند قدمي عبد ذليل يستبد به ، ويقبض عليه انفاسه . وكان الشاعر يأمل ان يقبل العيد ، فيحقق له كافور ما سبق أن وعده به ، الا ان العيد مرّ دونه ايضاً ، موحشاً ، قاتماً لا ضوء فيه ولا أمل ، فتسعّرت نفسه بحقدها على الذين وتروها منذ ان كان في بلاط سيف الدولة ، وحقدها على كافور وعلى الذين ما برحوا

يتعالون عليه ، دون أن يكون لهم فضيلة سوى رفعة الأصل ، وحقد نفسه على ذاتها ، بعد أن سجدت لذلك العبد الخصي ، فانفجر الشاعر بتلك القصيدة التي هجا بها كافوراً في الظاهر ، والدهر والنّاس ، والعصر ، في الواقع ، متسائلاً بقوله :

مـاذا لقيت من الدنيـا ؟ وأعجبـه إني بمـا أنـا شـاك منـه محسـودُ

إن عصب المتنبي ما برح ينبض في هذه القصيدة ، ولكن رأسه المتشامخ العاتي ، يبدو منحنياً . ذليلاً وأساريره التي كانت تتألق بالكبرياء والعنجهيّة في البدء ، أصبحت تبدو الآن كثيرة الإنقباض والتجهُم كإنما ترتسم على وجهه مأساةُ العصر الذي يعايشه بكاملها ، وبخاصة في قوله :

مـا كـنت أحسبي أحيـا إلى زمـن يسيءُ بي فيـه عبـدٌ وهـو محـمـود

هذا البيت يوجز مشكلة المتنبي . فهو يحقد على كافور ، بخاصّة لأنه عبد يستذلّه . ومن خلال هذه الفلذة يمثّل لنا الشاعر اختلال القيم والمقاييس في ذلك العصر . فالإنسان لا يرتفع ويسمو بعمله وكفاءته ، بل بقدرته على الاحتيال والاغتصاب . ومن هنا كان استبداد كافور بالمتنبي عنواناً لتناقض القيم . فبدلاً من أن يحكم الحرُّ العبد ، نرى العبد يتحّكم بالحرّ ، وبدلاً من أن يعلو العالم على الأمي ، يعلو الأميُّ على العالم ، وبدلاً من أن يسيطر الرجل الشريف على الخصيّ العضروط ، نرى الخصي العضروط يستبد ويتحكّم .

وهكذا ، فإن ما طبع عليه الشاعر من طموح وإباء وما فجع به في واقعه من مذلّة انكسار ، جعلاه ينصرف للفخر تعبيراً عن طموحه ، وللهجاء تعبيراً عن سخطه ، حتى جاء أجمل شعره الفخر والهجاء أو المدح الشبيه بالفخر لتولّده من التحوّل والتقمص النفسيين .

البيئة وتأثيرها في التجربة الشعرية

قالت الكونتيس دي نواي « ان الأدب هو تعبير عن البيئة » . وقد ذهب كثير مذهبها ، أكان ذلك في اظهار تأثير البيئة على موضوع الأدب ام على اسلوبه ومعانيه .

وفيما يلي نقصر حديثنا على تأثيرها في موضوع الشعر ، على ان نتصدّى لتأثيره في الاسلوب خلال حديثنا عن الوجهة الفنية في النقد الادبي .

تأثير البيئة في موضوع الأدب

لو نظرنا إلى الآثار الشعرية ، لرأينا ان المواضيع التي يتصدّى لها الشاعر ، هي ، غالباً ، مستفادة من واقع بيئته . فالجاهلي لم يكد يتخلى عن ذكر الناقة والظليم والبقرة الوحشية ، بالاضافة إلى وصف المفازات الموحشة والريح والمطر والرمضاء وما إلى ذلك مما يحيط به . وكذلك الأمر ، فانه يتصدّى في شعره للتحدث عن مأتيه الحربية وشجاعته وكرمه ، وهرعه للضيف وسرعته في العدو ، وذلك جميعاً تولد في شعره من الواقع الذي يعايشه في بيئته ، حيث كانت تكثر الحروب ، وتتواتر الغزوات ، ولا يمكن للمرء ان يتنازع بقاءه ، الا اذا كان قادراً على الدفاع عن نفسه. فالشعر ، كذلك ، ليس سوى وجه من وجوه التعبير عن تصارع الانسان بما يحيط به ، وبما يفرض عليه من مؤثرات في سعيه لتحقيق ذاته ودأبه وراء السعادة . ولو كان الجاهلي يعايش بيئة غير الصحراء ، وواقعاً اجتماعياً يخالف واقع التنازع والغزو ، لما قدّر لنا ان نشهد المعاني والمواضيع التي ترددت فيه . وكذلك الأمر في الشعر الأموي ، فهو ، بالرغم من التقليد الذي جعل الشاعر يلتفت ، أبداً ، إلى بيئة ذهنية شبيهة بالبيئة الجاهلية ، نراه قد تأثّر غاية التأثّر بواقع الصراع السياسي حتى يكاد يتبيّن لنا أن الشعر السياسي ، كان أهم مظهر من مظاهر الشعر الأموي ، وذلك لأن السياسة كانت أهم مظهر من مظاهر تلك الحياة . اما في العصر العباسي ، فقد اسرف الشعراء بوصف القصور والرياض والبرك ومجالس اللهو والغناء وما أشبه ، وذلك بتأثير واقع الحضارة الجديدة التي عايشوها والتي كثر فيها الغنى والاقبال على مناعم الحياة .

ولو شطرنا إلى الآداب العالمية ، او بالأحرى إلى كيفية نشوء الأنواع الأدبية ، فاننا نتحقق ان طبيعة النوع الأدبي تكون ، غالباً ، انعكاساً لطبيعة الواقع والبيئة . فالملحمة هي تعبير عن واقع الشعوب البدائية التي تتمثل مثلها الأعلى بالبطولة الحربية والمآتي العظمى. ولا تكاد تظهر المسرحية الا متى استقر الشعب وأدرك من معاني الحضارة ما لم يكن يدركه في بدواته المسرفة .

لذلك ، جميعاً ، كان من الضروري ان يلتفت الناقد إلى المؤثرات التي تسرَّبت من البيئة إلى نفس الشاعر ، أكانت جلية كثيرة الوضوح ، كما بدت في مواضيع الشعر الجاهلي ، او قاتمة غامضة ، كما تبدو في تقرير نشأة الأنواع الأدبية .

وكنا قد تحدثنا ، سابقاً ، عن موقف الشاعر من العالم المادّي الذي يحيط به ، وخلصنا إلى انه يتأثر وينفعل به ، لانه يمثل الإطار الذي يحقق به شخصيته ويكتسب منه طباعه وبعض قيمه ومعانيه والاقدار التي يحكم بها على الأشياء . إلا أن الشّعر الحقيقي لا يقرر أطُر البيئة المادية التي يحيا في قلبها ، ولا يشخص أمام مظاهرها ، دارساً ، متفهما ، بأفكار ونواميس واعية ، مدركة ، وانما يشخص أمامها بانفعالاته وتأثراته ويعبّر عنها من خلال تلك الأطياف النفسيّة ، بحيث تبدو في نفسه في اطار الانفعال والخيال بشكل قد يخالف واقعها في إطار الحسّ والبصر . وهذه القدرة الإبداعية تتأتّى عن عوامل شتّى ، ترتبط ، في معظمها ، بالثقافة والنفسيّة ؛ فالبدائي يقف من بيئته موقف المندهش ، المتبصّر ، يحدّق بها ويعنى بتقليدها. لهذا يرد شعره ، غالباً ، تقليداً ومحاكاة لها ؛ أما الحضري ، فانه يلتفت الى مظاهرها من خلال نفسه ، ويفيض بما فيها على الكون ، لأنه اكثر وعياً لها وتنازعاً مع أسرارها ، يراها في كل شيء ويرى كلّ شيء فيها . الطبيعة في نفسه ونفسه في الطبيعة ، ولكي تمثّل موقف الشاعر من مظاهر العالم الخارجي ، نثبت ثلاث قصائد في موضوع واحد ، لنحصي الفرق بين مواقف الشعراء من البيئة الخارجية وتبدُّل نظرتهم وتفكيرهم بالنسبة إلى نفوسهم وثقافتهم وطبيعة انفعالاتهم . يقول البحتري واصفاً الربيع :

وصف البحتري للربيع :

أتاكَ الرَّبيعُ الطَلْقُ يختالُ ضاحكاً	منَ الحُسْنِ حتى كادَ أن يتكلّما
وقد نبّه النيروزُ في غلسِ الدُّجى	أوائلَ وردٍ كنَّ بالأمسِ نُوَّما [1]

١ – النوروز ، ويقال له النيروز : عيد فارسي الأصل ، يقع في الشرق في اول آذار ، فيوافق ظهور نور الربيع ؛ ويقع في الأندلس في ايام الاولى من كانون الثاني فيوافق رأس السنة والغطاس ، الغلس : ظلمة آخر الليل .

يفتّقها بَردُ النّدى فكأنّهُ　　يبثُّ حديثاً كانَ قَبلُ منمنما [1]
أحلّ ، فأبدى للعُيونِ بَشاشَةً　　وكانَ قذّى للعينِ، إذ كانَ مُحْرِما [2]
ورقّ نسيمُ الرّوضِ ، حتى حَسِبتَهُ　　يَجيىءُ بأنفاسِ الأحِبَّةِ نُعَّما

لقد نظر البحتري الى الربيع ، فرآه كثير الحسن ، شيّق الزهور والانداء ، فتأثر الشاعر بروية وانثنى لوصفه فلم يكتفِ بالتحديق والتفرُّس به ، لينقل مشاهده من الطبيعة الى حدقة العين ، اي انه لم يشخص امامه بحواسه الخارجية، بل تأمله واندهل عبره ، حتى انه لم يعد منظراً خارجياً في الطبيعة ، بقدر ما هو حالة في داخلية في النفس . والشاعر لم يعبِّر خلاله عما رآه وحسب ، بل عَبَّرَ مما رآه الى ما شعر به . ولعل الوجدانية ، خلال تلك الأبيات ، تظهر منذ البيت الأول ، حيث تراءى الربيع كأنه يختال اختيالا او يضحك ضحكاً . لا شكّ ان الربيع هو مظهر لا مبالٍ لا يضحك ، كما انه لا يحزن ، لا يتقلّص كما انه لا يختال . فالخيلاء والضحك انما هما من الشاعر . الضحك هو في نفس البحتري وكذلك الخيلاء وليسا من الربيع . وهكذا فان الشاعر ، لم يصف المشهد الخارجي ، بل ان ذلك المشهد قد توحّد مع التأثير النفسي في وجدان الشاعر ، فتولّد مشهد جديد ، له واقع الطبيعة وملامح الانسان . إنه واقع ماديٌّ نفسيٌّ . والقصيدة جميعاً ، تحْفَل بالحالات والملامح الانسانية ، حيث نرى الربيع يتكلّم ويختال أو يتضاحك ، وأنفاس الأحبّة تتضوّع ، وما أشبه ، بعد ان نفذ الشاعر ممّا يرى الى ما يتراءى، من المادّة الى الروح وراءها . ذلك ان الشعور اعتراها بحرارته ، استمدّ منها وأضفى عليها ، كما انه انتزعها من لامبالاتها الخارجية ، حتى تولدت بواقع فنّي جديد . فلو نظر البحتري الى الربيع نظرة العالم الذي يحدّق ببصره دون قلبه ، لظلت الزهور زهوراً ، والندى ندى والنسيم نسيماً . لكنه فيما فاض عليها بشعوره ، فانه اخرجها من إطارها العلميّ او من شكلها الخارجي

---

١ – يبث الحديث : يبوح به ويشفيه – منمنماً : مزخرفاً منقوشاً .

٢ – أحل : خرج من احرامه . المحرم : من دخل في الحرم ، ولبس المحرم وهو لباس الاحرام ، ذلك بان المسلمين اذا جاؤوا مكة وارادوا ان يدخلوا الحرم خلعوا ما عليهم من الثياب المصبغة والمخيطة : كالقمصان والبرانس والسراويلات والعمائم ، وألقوا على أجسامهم ثياب الاحرام غير مخيطة ولا مصبغة . فالشاعر يقول : ان الشجر كان محرماً في الشتاء ، اي عارياً من ثيابه المصبغة ، فلما جاء الربيع خرج من حرمه ، ولبس اوراقه وازهاره الملونة ، فابدى بشاشة للعيون بعد ان كان قذى لها .

الخارجي المادي ً واناط بها ذاتاً انسانية تختلج . فالشعور اذن ، هو المحرّك الأول لهذا الوصف ، وهو الذي ينزع غلاف الاشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين . وهكذا فان الشاعر الحضري يتولى الاشياء بأعصابه ويخلع عليها من ضميره .

الروضة كما وصفها عنترة

ويقول عنترة :

وكأنّما نَظَرتْ بعَينَيْ شادِنٍ — رشاءٍ منَ الغُزلانِ ليسَ بتوأمِ [١]
وكأنَّ فارَةَ تاجرٍ بقَسيمَةٍ — سبقَتْ عوارضُها إليكَ منَ الفَمِ [٢]
أو روضةً أُنُفاً تضمَّنَ نَبتَها — غَيثٌ قليلُ الدِّمنِ ليسَ بمُعلَمِ [٣]
جادتْ عليها كلُّ بكرٍ حُرَّةٍ — فتركْنَ كلَّ قرارةٍ كالدِّرهَمِ [٤]
سحّاً وتسكاباً : فكلُّ عشيَّةٍ — يجري عليها الماءُ لم يَتَصَرَّمِ [٥]
وخلا الذُّبابَ بها، فليسَ ببَارحٍ — غَرِداً ، كفِعلِ الشاربِ المُترنِّمِ [٦]
هَزِجاً يحكُّ ذِراعَهُ بذراعِهِ — قدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجذَمِ [٧]

---

١ – نظرت : الضمير لعبلة . الشادن : ولد الظبية . الرشأ : ولد الظبية . اذا قوي وركض مع امه ، ليس بتوأم : اراد ان هذا الغزال ولد فرداً فاستقل وحده بلبن امه ، دلالة على سمنه وقوته .

١ – فارة : اراد بها فارة المسك ، وهي ما تفور رائحته من المسك . التاجر : هنا العطار . القسيمة : اراد بها الاناء . العوارض منابت الاسنان . – شبه ريح عبلة بريح المسك ، او بريح الروضة التي يصفها في الابيات التالية .

٢ – الروضة : المكان المطمئن يجتمع اليه الماء فيكثر نبته. الأنف: اول كل شيء . اي ان الروضة لم ترع . الغيث : المطر . قليل الدمن : اي ان المطر قليل اللبث . لا يدمن عليها ، فلا يفسد طيب رائحتها ليس بمعلم : اي ليس بمعروف – المعنى : ان هذه الروضة ليست في موضع معروف ، فيقصدها الناس للرعي ، فيؤثروا فيها ويوسخوها .

٣ – عليها : على الروضة ، ويروى عليه : اي على المكان . البكر : السحابة في اول الربيع التي لم تمطر بعد . الحرة : البيضاء ، الخالصة . القرارة : مستقر ، الماء شبهها بالدرهم لاستدارتها وصفائها . ويروى بدل كل بكر حرة · كل عين ثرة .

٤ – سحاً وتسكابا : منصوب على المصدر من جادت .. والسح : صب الماء . والتسكاب : السكب . لم يتصرم : لم ينقطع . يعني ان السماء تمطرها كل عشية دون انقطاع . وخص العشية بذلك لان النبات احوج ما يكون الى الماء بالعشي ، بعد ان تكون الشمس اذهبت نداه واذبلته .

٥ –- ليس ببارح : ليس بزائل .

٦ – الهزج : السريع الصوت ، المتداركة . قدح : منصوب على المصدر . المكب : المقبل على الشيء. الزناد : آلة القدح . الاجذم : الاقطع ، صفة للمكب .

تُمسي وتُصبحُ فوقَ ظهرِ حشيّةٍ وأبيتُ فوقَ سراةِ ادهمَ مُلجمِ [١]

هذه الأبيات والابيات السابقة المَجزوءة من قصيدة للبحتري ، تتَصَدّيان لموضوع واحد ، وهو وصف الرياض . إلا ان القصيدتين تختلفان اختلافاً جذرياً في روح الاسلوب والتجربة . بالرغم من وحدة الموضوع وبعض المعاني . ان الصفات التي نماها عنترة للروضة هي صفات واقعية ، تقريرية ، تنقل ما تشاهده وتسجله بأمانة وصدق . فهذه الروضة هي بكر ، لم تطأها المواشي ويرتدها الناس ويشوّهوا معالمها . فالشاعر لا يتحدث الا بما يراه ويتفحصه دون ان يعتريه بعاطفة او يتولاّه بخيال . لقد نسخ ما رآه نسخاً . ولنتأمل عنايته بدقة التشبيه وصحته وابتعاده عن التأويل والتجربة في تشبيه بثر الماء بالدرهم لاستدارته . ان غايته هنا ، المقابلة بين مشهدين ، يتشابهان تمام الشبه في النظر بين بثر الماء والدرهم . الا ان البحتري عندما تصدّى لتشبيه الندى ، لم يقارن حبّاته بكُريات أو حبّات أخرى تشابهُها ، بل تجاوز عنها ، تجاوز عن شكلها الخارجي ، وأوّله تأويلا ، فلم يعد حبات من قطر ، بل حديثاً كان قبل مكتّماً . فالبحتري اعترى المشهد بنفسه وشعوره وأناط به تجربة انسانية ، بينما وقف عنترة بسذاجة يتحدث بما يراه دون اية مشاركة وجدانية . ان روضة عنترة هي روضة علمية واقعية ، خاصة في وصفه للذباب بقوله :

هزجاً يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الاجذم

وهذا البيت الاخير ، يمثل طبيعة الشعر النقلي افضل تمثيل ، اذ بدا فيه الذباب كما يبدو في الواقع تماماً .

وعلى الجملة ، فإن الجاهلي بطبيعة نفسه البدائية يظل قاصراً عن احياء المظاهر التي يراها في بيئته ، لأن ذلك يقتضي تجريداً وتداولا للذهنيات والمعاني ، وتساؤلا عما وراء الأشياء . لهذا تغلب التشابيه على شعره ، ويكاد أحياناً لا يتوسّل إلا بها

---

١ — تمسي وتصبح : الضمير لعبلة . الحشية : المسند يحشى بقطن او صوف . السراة : اعلى الظهر . ادهم : اسود . صفة للفرس المحذوف .

من دون سائر اساليب التعبير . فهو اذ يرى روضةً يحاول ان يقلّدها وينسخ مظاهرها نسخاً . اما الحضري فإنه يتّخذها كمادة للتأمل نازعاً منها الى عالم انساني ، تضطرب فيه المشاعر ، وتتنازع الميول ، وتتفاعل او تتضاعف المؤثرات . ومن هذا القبيل ، يغدو الفرق بينهما اختلافاً داخلياً في طبيعة النفس ، وما يستبدّ بها من نزعات مادية في بداوتها ، ونزعات معنوية في تحضرها . ولعل انحراف البدائي الى الخارج ، الى عالم المحسوس الذي يشخص بشكل دائم لا يتغير ، وحدود مقررة لا تتموج ، أثر كثيراً في نزعة الوصف الجاهلي ، حتى أتت صورة كنتيجة لتجربة حسية او مقابلة خارجية .

وقد يكون من الخير ان نعرض لقصيدة ثالثة تتناول الموضوع ذاته ، وتختلف عن القصيدتين السابقتين في طبيعة اسلوبها وتصدّيها للمظهر الخارجي ، إظهاراً لتطبّع الشاعر بعوامل مختلفة خلال تعبيره عما يتأثر به في بيئته الخارجيّة . فبينما عبّر عنترة عن الروضة تعبيراً حسيّاً مادياً ، والبحتري تعبيراً غنائياً وجدانياً ، نرى أبا تمام يعبّر عنها تعبيراً فكرياً فلسفياً .

روضة الربيع كما يصفها ابو تمام

يقول ابو تمّام :

رَقّت حواشي الدهر ِ فهي تمرمر ِ ، وغدا الثّرى ، في حليه ِ ، يتكسّرُ ؛[1]

نزلَت مُقدّمةُ المصيفِ حميـدةً ، ويدُ الشّتاء جديدةٌ لا تُكفرُ ؛[2]

لولا الذي غَرَس الشّتاءُ بكفّه ، قاسى المصيفُ هشائماً لا تثمرُ .[3]

مطرٌ يذوبُ الصّحوُ منه ، وبَعـدَه صَحوٌ يكادُ ، من الغضارة ِ ، يقطرُ[4]

غيثان ِ : فالأنواءُ غَيثٌ ظاهرٌ لكَ وجهُهُ ، والصحوُ غيثٌ مُضمرٌ[5]

---

١ – حواشي : واحدتها حاشية وهي طرف كل شيء . ورقت حواشي الدهر : اي صار الدهر رغداً . تمرمر : تهتز وتتمايل . الحلي : الزينة . يتكسر : يتثنى .

٢ – تكفر : تجحد وتنكر .

٣ – هشائم ج هشيمة : الارض التي يبس شجرها ، والشجرة اليابسة .

٤ – الغضارة : النعمة والخصب والسعة .

٥ – الانواء : ج. نوء : المطر .

وَنَــدَى ، إذا ادَّهَنَت بــهِ لِمَمُ الثَّــرَى | خِلتَ السَّحـابَ أتاهُ ، وهـو مُعَذَّرُ[1]
أربيعنـا ، في تِسـعَ عَشــرةَ حِجَّـةً ، | حقـاً ، لَهِنَّكَ للرَّبيــعُ الأزهـرُ ![2]
مـا كـانتِ الأيــامُ تَسلُبُ بهجــةً ، | لو أنَّ حُسنَ الروضِ كـانَ يُعمَّرُ[3].
أوَ لا تــرى الأشيـاء أن هيَ غُيِّــرَت | سَمُجَت ؛ وحُسنَ الأرضِ حين تغيرُ
يــا صــاحبيَّ ! تَقَصَّيـا نَــظريكـما | تَـريـاوجـوهَ الأرضِ كيفَ تصـوَّرُ[4] ؛
تَــريــا نهاراً مُشمِســاً قــد شــابَــهُ | زهـرُ الـرُّبى ، فكـأنَّما هــوَ مُقمِـرُ ؛
دُنيــا معـــاشٌ لــلورى ، حـتى إذا | حـلَّ الـرَّبيـعُ ، فـإنمـا هيَ مَنـظَرُ ؛
أضحت تصـوغُ بُـطُونُها لـظهورِهـا | نـوراً ، تكـادُ لـهُ القلوبُ تُنـوِّرُ ؛[5]
من كــلِّ زاهــرةٍ تـرقـرقُ بـالنَّـدى | فـكـأنها عــينٌ الـيــك تُحــدَّرُ ؛[6]
تبــدو ويحجُبُهــا الجميمُ كـأنها | عَـذراءُ ، تبدو ، تـارةً ، وتَخفَّـرُ ؛[7]
حتى غــدت وهـــداتُهــا ونجــادُهــا | فِئتين ، في حِلَلِ الربيـعِ ، تبختَرُ ؛
مــصـفَّــرةٌ ، محـمَّــرةٌ ، فـكــأنها | عُصبٌ تَيَمَّنُ ، في الوغى ، وتمضَّرُ[8]
من فـاقـعٍ ، غَضِّ النَّبـاتِ ، كـأنَّـه | دُررٌ ، تشقَّقُ ، قبلُ ، ثم تزعفَرُ ،[9]

---

(١) المعذرة : الذي نبت عذاره وهو الشعر النازل على اللحيين.
(٢) لهنك : لغة في لأنك .
(٣) يعمر : يعيش عمراً طويلاً .
(٤) تقصيا : تتبعا آخره . تصور : اصلها تتصور : تصير أشكالاً.
(٥) نور : زهر . تنور : تقضي.
(٦) ترقرق : اصلها تترقرق . وترقرق الدمع جال في حملاق العين أي بـاطن اجفانها . تحـدر : تسكب الدمع.
(٧) الجميم : النبات المغطي الأرض . تخفر : تستحي.
(٨) تيمن : تنتسب إلى اليمن فتحمل الرايات الصفراء وهي رايات المضريين.
(٩) فاقع : شديد الصفرة . تشفق : تلبس ثوب الشقيق الأحمر . تزعفر : تلبس ثوب الزعفران الأصفر.

أو ساطِـعٍ في حُمرةٍ فكأنمــــا   يدنو إليه، من الهواءِ ، مُعصفَرُ ؛
صَبْغُ الّذي ، لولا بَدائِـعُ لُطفِـهِ   ما عادَ أصفرَ ، بعدَ إذ هو أخضَرُ.

يستهل الشاعر وصفه للربيع بذكر رقة حواشي الدهر وتمايله وتثني الثرى في حليه . فالربيع هو مقدمة حميدة للصيف ، لأنه هو الذي روّى الأرض وزرعها . ولولا ذلك لغشى الهشيم حدائق الصيف . فالمطر يُذيب الصحو ، كما ان الصحو يكاد ان يتقطّر من الخصب . المطر غيث ظاهر ، اما الصحو فغيث مضمر ، تدهن به الثرى بالندى كأن السحاب جر ذيوله عليها . وهنا ينصرف الشاعر لمناجاة الربيع ، ويقول لو ان حسن الربيع يدوم لتخلدت بهجة الايام . فالاشياء ، جميعاً ، تسمج حين تتغير ، الا الأرض ، فانها تكتسي بالجمال . بعدئذ يتحدث الشاعر الى صاحبيه ويطلب منهما ان يتقصيا بالارض ، وقد سطعت الشمس فيها ، وغشيها زهر الربى . فكأنما هي مقمرة . ويخلص الى ان لذه المعاش للورى هي في معاشهم ، اما الربيع فهي في التمتّع بالنظر الى الزهور التي يصوغها بطن الأرض الى ظهرها ، والتي تتنوّر بها القلوب . فالزهور هي أهداب ترنو . وعندما يستّرها النبت ، تبدو كأنها تختبىء دلاً وخفرا . كما ان الوهاد والنجاد ، تتبختر في حلل الربيع الصفراء والحمراء ، كأنهـا جماعة من الجنود اليمنيين او المضريّين .

يبدأ ابو تمام قصيدته ، بحديث عن رقة الحواشي ، وتمرمرها اي تمايلهـا . ولعلّ رقة الحواشي غلبت في دلالتها على الألبسة المزركشة الزاهية، فنقلها الشاعر مما كان يشاهده في بيئته العباسية إلى ما يتمثله في ذهنه من غبطة واقبال . وهذا التشخيص، هو في الواقع ، وليد البيئة ، في اسلوبه ، فضلا عن صورته . ان الدهر فكرة تفهم في الذهن ، وقد جعل ابو تمام يتمثّله بشكل حسي في الحواشي الرقيقــة والتمرمر .

وابو تمام لا يشخص بعينيه ، مكتفياً بالنقل والتدوين او التقرير ، بل يستنتج افكاراً ، يعللها ويقابلها ، بعضاً ببعض ، فهو يقول :

---

١ – المعصفر : المصبوغ بالعصفر : وهو صبغ اصفر .

نزلتْ مُقَدّمَةُ المصيفِ حميـــدَةً   ويَدُ الشتاء ، جديدة ، لا تكفْرُ
لولا الذي زرّع الشتاء بكفّـــه   قاسى المصيفُ هشائماً لا تُثمرُ

فالشاعر يعارض بين الربيع والشتاء ، يقرن فضل هذا بذاك . فهو لم يُعْنَ بالظاهرة بل بمعناها ، وقد تحول عنها اليه . ذلك ان عالم العباسي ، غدا عالم افكار ومعان وصور مجردة ، كما كان عالم الجاهلي ، عالم ماديات وحواس . الا ان الوصف المعنوي ، يبدو خلال هذين البيتين ، مسرفاً بالوضوح مما يدنو به الى طبيعة النثر والتحليل العلمي ، اذ يفسر النتائج باسبابها الطبيعية ، مظهراً تأثير الشتاء في الربيع والربيع في الصيف . وبينما كان الوصف الجاهلي لبيئته وصف شاعر ناقل مقلد ، أصبح الوصف العباسيّ وصف شاعر مفكر ، معلل . ولعل فضيلة هذا التطور ، هي فضيلة عقلية حضارية ، تتضاءل خلالها القيمة الفنية، لأن التعليل يضعف من ذهول التجربة الشعرية .

ولقد تشتد هذه النزعة التعليلية في شعر ابي تمام ، حتّى تغدو صنوا للنزعة الفلسفية التّي توغل في التفسير والافتراض واكتشاف الاحتمالات الممكنة ، خلف الظاهرة الواضحة المقررة . وقد بدا ذلك في قوله خاصة :

مطرٌ يذوبُ الصحو منـــه وبعـــده   صحوٌ يكادُ من النضـارة يقطـرُ
غيثان : فالانواء غَيثٌ ظـــاهرٌ   لك وجهه ، والصحو غيثٌ مُضمر

لا شك ان للبديع تأثيراً كبيراً في هذين البيتين ، لان معناهما يقومان على التناقض والغرابة ، او كما يقول البلاغيون ، « على تنافر الاضداد » . ذلك ان الصحو لا يجتمع مع المطر ، كما ان المطر لا يجتمع مع الصحو . وقد انصرف الشاعر ليكتشف تعليلا يؤلّف به هذين المتناقضين ، فزعم ان انهمار المطر انما يذيب الصحو ، كما ان الصحو يتبعه كأنما هو يقطر وينهمر . فالمطر غيث ظاهر ، والصحو غيث مضمر ، لانه هو الذي يخصب الارض بعد ان روّاها الغيث ويبعث فيها الحرارة والنضج . وهكذا ، فان الشاعر لم يرسم الربيع او يصوّره ، وانما جعل

يجادل ويتناقش عليه ، يعرض وجهة ، ثم يثني في البيت اللاحق او الابيات اللاحقة ليثبتها ويؤدّي بيّنات على صحتهـــا . ولقد بدا تأثير المنطق في قوله « والغيث صحو مضمر » . فهو بذلك يعلن نتيجة نهائية لاسباب منطقية بعيدة الجذور لا تتيسر التجربة الشعرية لذكرها . فالناس يدعون المطر غيثاً ، لانه يغيث الارض المجدبة وينبت الزرع . الا ان الشاعر يرى من وجهة ثانية ان المطر لا يكفي وحيداً لاخصاب الارض وتنميتها بل ينبغي حرارة الصحو ، فاستنتج ان الصحو ليس بأقل اهمية من المطر . فكلاهما غيث ، الاول غيث ظاهر ، اما الثاني فغيث مضمر . هذا الوصف هو وصف تعليلي فلسفي ينفذ من الظواهر الى العلل ، ويعنى بالتأمل والاستنتاج ، فكأن الشاعر غدا به عالماً من علماء الكلام . وهذان البيتان يمثلان واقع الثقافة والتجربة الشعرية في بيئته التي تميل الى التوغل والتعقيد ، وترذل البساطة التي غدت تافهة بالنسبة لجبروت العقل وقدرته الهائلة على التحليل والتجزيء والاكتشاف . فاين هذه النزعة التّعليليّة والنظرة الفلسفية في التصدي للاشياء من تلك النظرة الفطرية القديمة التي كانت تنسخ العالم نسخاً . فبينما كان الشعر الجاهلي يتصدى للحدود المادية ، اصبح الوصف العباسي يُعنى بحدودهـــا المعنويـــة والرمز الذي تشير اليـــه او المعنى الذي يمكن ان يكتشفـــه الانسان وراءهـــا .

مقابلة بين حالتين : ولعلّ القصيدة ، جميعاً ، تشتمل على هذه النزعة التعليلية التي تفيد المعنى كنتيجة نهائية لكثير من المعاني والمدارك . هاكه يقول :

يا صاحبيّ تَقَصّيَا نظَرَيكُمـــــــا ترِيا وُجُوهَ الأرض كيفَ تصوَّرُ
دُنيـــا مَعَـــاشٌ للورَى ، حتى إذا حلّ الرّبيـعُ ، فانّما هيَ مَنْظَرُ

ان البيت الثاني يعتمد على تأمل الحياة وتقرير نواميسها . فالشاعر نظر الى مصير البشر ، فرآهم يدأبون ويكدون ليكتسبوا عيشهم ويغتبطوا به ، وخلص من ذلك ، الى ان نعيم الحياة بالنسبة الى الانسان هو العيش . الا انه اراد ان يبالغ باظهـــار السعادة التي تعتري الانسان في الربيع ، فجعل السعادة تقتصر على تملي مظاهر الطبيعة

ومشاهدها . ان فضيلة الشعر ، هنا ، تعتمد الشعور النفسي والمقابلة بين فكرتين او حالتين ، بينما كانت المقابلة في الشعر الجاهلي تجري بين مشهدين . فالشاعر اعتمد خلال هذا البيت نوعاً من التعليل المنطقي. الا ان هذا المنطق ليس منطقاً ذهنياً يجمع ارقام المعادلة او اجزاءها المفككة . فهو لا يعتمد برهان العقل ، بل يقين القلب ، واقتناع اللحظ الشعورية التي يعانيها تحت وطأة التجربة . فالشاعر قد شاهد الربيع ، واعتراه شعور من الغبطة ، جعله يعتقد ان لذة الحياة في تأمل مناظر الطبيعة . لقد تحرى واستكشف بحدسه وأعصابه .

ولقد بدت خلال القصيدة ، مظاهر البديع جميعاً . بعد ان توسل بالتناقض والتعقيد ، نراه يلم ايضاً بالتشخيص اذ يقول :

من كـل زاهرة ترقـرق بالنـدى فكأنهـا عينٌ اليـك تحدّرُ

تبدو ويحجبهـا الجميمُ كأنهـا عذراء تبـدو تـارة وتخفّـرُ

ان الزهرة التي ترقرق بالندى ، شبيهة بالعين التي تتحدّر بالدمع ، والشبه علمي حسي منقول . انه وليد الذهن الذي يفتش عن معادلات او الذي يقصد الىالتشبيه بذاته ، ويغوى بما فيه من صحة وصدق بالنسبة الىالحقيقة العلمية المطلقة.ان الشبه بين الزهرة الندية والعين الباكية لم يتصل بالنفس او بالشعور ، بل عبر ، مباشرة ، من العين عبّر الخاطر الذي قرر الشبه،دون ان يعتريهبالشعور . لقد افتقد الجذوة . وهذه الميزة الذهنية هي من خصائص شعر اصحاب البديع الذين يتحرّون عن المقابلات العلمية الرقمية ، بينما يعتمد الشعر على الحقائق الشعورية الفلسفية التي تفيض عن يقين الوجدان من دون براهين المنطق وبيّناته .

• • •

وهكذا ، فان البيئة تؤدي للشاعر موضوعه ، فيعطيه معانيه وصوره من قدرته على الخلق والكشف . لهذا نقول ان قيمة البيئة الماديّة ليس في الموضوع الذي تبذله للشاعر بل في الصور التي تمدّه بها للتعبير عن انفعالاته ، كما سوف نرى في حديثنا عن مرحلة التجسيد في التجربة الشعرية .

البواعث الاجتماعية للتجربة الشعرية

تحدثنا في الفصل السابق عن البيئة في إطارها المادي وطبيعة العلاقة التي تربط بينها وبين التجربة الشعرية . وفي هذا الفصل نُلمُّ بتأثير البيئة الاجتماعية على تجربة الشاعر ومدى تأثيرها في بعثها ومدّ أبعادها وجعلها في مستوى المشكلة التي يُعانيها ضمير العصر ؛ والواقع أن الشاعر لا يدرك حقيقة تجربته إلا إذا نزعَ بها من حدود نفسه الى حدود المجتمع الذي يحيا بكَنفه . فالمرء يتوهّم ، حيناً ، أن مُشكلته هي في نفسه ، بينما تكون ، غالباً ، في مجتمعه بقدر ما هي في نفسه ، أو بالأحرى ، إنها انعكاس لذاته في المجتمع أو انعكاسٌ للمجتمع في ذاته . والعالم الاجتماعي يطغى على نفس الشاعر ويفرض عليها قيماً وحدوداً ، تشعرها ، غالباً ، بالقسر والعبوديّة . وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعيّة ويتنازع معها ، دون ان يتخلّى عن يقينه ووجدانه الخاص ، لأن الفرد يشعر ، غالباً ، ان تنازله للمحاذير والضرورات الاجتماعيّة يسفح أحلامه ومثله ويعفّي عليها ، ويدعها في حالة من التنافر والخصام واللارضا . ولعلّ أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو في المفاهيم والقيم الأخلاقيّة والترجح الفاجع بين الخير والشرّ بين السلبيّة والإيجابيّة ؛ ولا بدّ للاديب من أن يعنى بهذه القيم ويعبّر عنها ، بصورة مباشرة ، او غير مباشرة ، لأنها ترتبط ارتباطاً حميماً بسعيه الى تحقيق ذاته وتقرير مصيره في عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتي الخاص مع الوجدان الاجتماعي العام . ولئن كان هذا التنازع يبدو يسيراً في ضمير الانسان العادي الذي يجري على السنة والتقليد ، فانه يتخذ شكلا مأساتياً فاجعاً بالنسبة الىبعض الشعراء الذين يرفضون الواقع ويثورون عليه،ويحاولون ان يعدّلوا ويبدلوا منه ، وفقاً للحقيقة التي تتجلّى لهم . ولعلّ ردّة المرء على مجتمعه وثورته على قوانينه ونواميسه وتقاليده ورفضه لواقعه ، هما الباعث الجذري العميق لبعض التجارب الشعريّة . فتجربة عنترة تفجّرت وفاضت من عصيانه الاجتماعي وتمنّعه

على المصير الذي فرض عليه ؛ وكذلك فان سويداء ابن الرومي وثورة المتنبي ونقمته مرتبطان بموقفهما من المجتمع الذي كانا يحييان فيه وتنمو عبره جذورهما . وقد صدرت نقمتهما على معاييره الاجتماعية وواقع القيم التي ترفع أو تخفض من قدر الانسان ، حتّى خيل اليهما ان عصرهما هو عصر الاغتصاب والظلم ، انهارت فيه القيم الاخلاقية والانسانيّة وسيطرت عليه قوى الشرّ والفساد وعمّت فيه الفوضى . وهكذا ، فان وراء تجربتهما الاجتماعية ، موقفاً خاصاً من حدود الخير والشرّ ، والرذيلة والفضيلة . ولئن كان موقفهما ينطوي على شيء من الايجابيّة ، والثورة في سبيل احقاق الحق ، فان ثمّة شعراء كانوا يصدرون في تجربتهم عن السلبية او عن التنازع بينها وبين الايجابية . فأبو نواس يدعو الى مواقعة الشرّ والجهر بالمجون والموبقات ؛ وذلك يسوقنا الى الاعتقاد بان موقف الشاعر من قيم الخير والشرّ وترجحه فيما بينهما يثير في نفسه الانفعالات الخالقة ويبعث فيها الخواطر والافكار التي تكشف حقائق مجهولة وتبثّ فيها حالات من النقمة والوتر ، تحفز الشاعر الى الجهر باراء ومواقف تعدّل من الواقع الاجتماعي .

التنازع بين الخير والشر : ونحن إذ نشير إلى أهمية عنصري الخير والشرّ في بعث التجربة الأدبية ، لا نلزم الشاعر بالوعظ والإرشاد ، حتّى يكون الأدب مطيّة للأخلاق، وانما نشير إلى ان حدود الخير والشرّ والتنازع بينهما ، يوريان في نفس الأديب حالة من الحيرة أو يبعثان فيها ردّة تفجر ينبوع التجربة وتذكي أوارها . ولئن كان بعض المثاليين يرون أنّ الأدب هو وسيلة لتطهير النفس وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب ، فان هذه النزعة قد تعدم وظيفة الخلق في الأدب وتحوله عن غايته الجماليّة إلى غاية خلقيّة ، فلا يعود ، ثمة ، مبرر لوجوده ولا يعود له غرض خاص به . فالفن ليس تحويراً للواقع وفقاً للمقتضيات الاجتماعية والاخلاقية وانما هو نزوع منه وانفعال بحقيقته دون ان يدع القيم الأخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته . ولعلّ شكسبير أدرك ذلك في حدسه المبدع ، فهو بالرغم من توقيعه للمجرمين مصيراً منكراً ، نراه ينساق ، أحياناً كثيرة ، بالحسّ الواقعي فتتساوى لديه الرذيلة بالفضيلة ، عبر الانفعال المأساتي ، ويتخدّر العقل الخلقي الذي يقبض على العمل الفني من الخارج ، فنرى الاشخاص الفاضلين ، يلاقون في مسرحياته ،

مصيراً لا يقلُّ فاجعة عن مصير الاشخاص الشريرين . لذلك انتهت مسرحيَّة هـمْلت بمذحبة مروِّعة ، تساوت فيها مصائر الاشخاص في خضمِّ الفاجعة .

ولا نحسبن بذلك اننا نذهب مذهب الأصمعي في القول بان « الشعر نكد بابه الشر ، فان دخل في الخير ضَعف » . فالخير حريٌّ أن يُخصب الانفعالات الفنيَّة ويفجِّرها ، لكنه يبدو في ظاهره أقل قابلية من الشرِّ ، لانه رمز للايمان والطمأنينة والرضابواقع المصير والوجود؛ فهو يقبل الاشياء ويتفاءل بها ، ويهدىء من روع النفس ، ويحرِّرها من الرعب والحقد والثأر والشعور بالنقمة والتحدِّي ، وما إلى ذلك مما يتنازع به المرء مع مصيره وعقله ، محاولاً ان يفرض ذاته على الأشياء ، بدلاً من أن يرضخ هو ذاته لما تفرضه عليه. أما الشرّ ، فهو الذي يبعث الشكّ ويحيل التفاؤل إلى نوع من الشعور بالتخلِّي والعبث والهاوية ، وهو الذي ينقُضُ حدود الأشياء ويرفض معطيات العقل ، ويذرع البلاء والخراب في النفس ، وهو كذلك الذي يغشى العالم الهادىء المطمئن بسور الارتجاج والتشويه ، مبدِّلاً ملامح الأشياء ، مفككاً أوصالها ومغيِّراً أحجامها وأقدارها ، حتى يُحيل روضة الحياة إلى بلقع عالمه عالم الفساد والانحلال .

ومهما يكن ، فان الخير والشرّ يتقاطبان ، يكاد لا يبعث احدهما الا بموت الآخر . فهما ، أبداً ، في مدٍّ وجزر ، يدويان في النفس ويحركان اعصارها ، ويبقيانها في حالة ، يمتزج فيها النور بالظلمة ، فلا تبدو هياكل الأشياء ، بل اشباحها وظلالها ، اي اطياف التجارب الشعرية. لهذا ايضاً لا نبرح نقول ان وراء تجربة الشر صراعاً دائماً مع الخير ، وليس تعبير الشاعر عن ازمة الشك والشر في نفسه ، الا ايعازاً قائماً غير مباشر بان عصب الخير والفضيلة لم يمت في نفسه ، وان كان قد وهى وتخدر واستسلم . فالشاعر لا يعبر عن يقين الشر او يقين الخير بل عن تصارعهما . والشعر يتولد من عراك النفس وليس من مهادنتها ، انه النجيع الذي يسيل من جراحها . ولعل اكثر الشعراء انصرافاً للتعبير عن الرجس والمنكر واللعنة ، يظهرون سوراً كثيرة من تلك الازدواجية . ففي شعر ابي نواس تردد دائم على امور البعث

والعقاب والحدود ، وهو لا ينفك يجادل ويتنكر لها ، مظهرا بطلانها ، وسخف من يتبعونها . ولقد كان ذلك كله ، اشارة واضحة إلى ان باعث التجربة في شعره ليس تعين الشر ، بل توزعه وترجحه بينه وبين يقين الخير . فالتنازع الخارجي مع الدين ، هو رمز للتنازع الداخلي بين الرذيلة والفضيلة . وكذلك ازهار الشر في شعر بودلير فهي لم تصدر عن الرذيلة في نفسه بقدر ما صدرت عن اندحار الفضيلة امام ذاتها وانهزامها انهزاماً وجودياً قانطاً بتأثير شعور بودلير بالعقم والعبث ولا جدوى المصير البشري . فالزهور هي زهور الشر . أما الجذور فهي جذور الخير .

شعراء اللعنة : وهكذا فان شعراء اللعنة هم المخذولون ، الشاعرون بالسقوط والتخلي واللارجاء . وهم يمثلون انتصار الاهواء والميول والغرائز الغامضة على العقل المترصن والفضيلة القانعة بذاتها ، بعد ان تقتحمها التجارب ، فتشك بذاتها ويستبد بها القلق . فتتزعزع وتوشك ان تزل وتهوي . ولكم يؤمن المرء بالفضيلة ، ويعجز عن تحقيق ما آمن به . فهو يعانقها في احلامه بينما يتعفر في واقعه بالرذيلة ، ويكاد لا ينهض حتى يقع من جديد . ويكاد لا يقيم اعراس الخطيئة حتى يشيع في نفسه حس الانحدار والهزيمة والندم. ومتى غدا الانسان، هكذا، موثوقاً، مقيداً، يحمل صخرة المصير على كتفيه يكاد لا ينهض إلى الذروة ، حتى يسقط إلى الهاوية ، عندئذ تتفجر التجربة الادبية من حنين النفس إلى عدن الفضيلة . وهي تشعر بجحيم الخطيئة والندم . هناك اشخاص يسقطون وينعمون بسقوطهم لانه يمثل يقين الكفر ، وهناك من يسقطون بالرغم منهم . ويتداعون . في نهاية الاعصار ، كالانهيار والزلزلة . وسقوط هؤلاء هو نصف سقوط ، لانه انحناء للواقع والقدر وقسراً . هؤلاء هم الساقطون المعذبون . الذين تخلى عنهم اليقين ، وخذلتهم ارادتهم وفجعوا بمثلهم ، وقد صدرت عنهم التجارب بصدق الجرح والانين .

سور الانشقاق والانفصام : وهكذا يظهر لنا اخيرا ، ان الشعر رغما عن تحرره من المقاييس الاخلاقية من الناحية النظرية ، فانه يبقى مقيدا بها اشد التقيد في الواقع . اذ ان التجربة الادبية لا تبعث ولا تخصب ، الا عندما يحدث تأزم اخلاقي

مصيري في وجدان الاديب يؤدي به إلى اللبس والحيرة . فالاخلاق للاديب ، هي كالواقع ينطلق منها ويتنازع معها وفي احيان كثيرة يتخطاها . ولئن كان الاثر الادبي لا يقيم بمقياس الرذيلة والفضيلة فانه يقيم بمدى ارتباط التجربة الادبية بمصير الاديب والمجتمع وما إلى ذلك من قيم نفسية واخلاقية وحضارية .

لذلك لا ننفك نرى ان من بواعث التجربة الادبية ايضاً ذلك الاصطدام بين نفس الشاعر التي تريد ان تحقق ذاتها والواقع الاجتماعي ، اي واقع الاخلاق والعادات والتقاليد الذي يصيبها بالكبت ويحيل رغائبها ويوجه سلوكها . ولئن كان التوافق بين الذات الفردية والذات الاجتماعية يبعث في نفس المرء الشعور بالغبطة والرضا ، فان الاصطدام بينهما يبعث في النفس سورا عظيمة من سور الشقاق والانفصام ، وتمزقا وبؤسا بين مد الاشياء وجزرها ، بين اليقين والشك ، بين التقليد والتجديد ، وما سوى ذلك من مظاهر الخصام بين نفسية الفرد وبيئته . وبالرغم من ان المرء يتكيف وفقاً للبيئة وينحني لها ، فانها تبقى في ضميره المظلم ، وفي لاوعيه ولا شعوره ، إحساساً غامضاً بالكبت والقهر وانعدام التطور . وبدلا من ان تكون المجال الحيوي الذي تتحقق فيه الشخصية ، فانها تنقلب ، غالباً ، إلى عائق لها يسفح احلام الاديب ويعفي على مثله ويقيده تقييدا مرهقاً بالواقع .

الفشل ونقصان الذات : وان من ينظر في البواعث الخفية للتجربة الادبية يتحقق له ان وراءها صراعاً دائماً بين الفرد ومجتمعه واحساساً راغماً بالهزيمة والفشل ونقصان الذات . واحساساً حادا بمستحيل الاشياء ورفضا لحدودها وامتناعاً عن الخضوع لها . والادباء الكبار هم الذين يحلمون احلاما لا يسعها مجتمعهم ولا يسيغها ولا يقوى على متابعتها واللحاق بها . فيشعرون بالانفراد والغربة والمستحيل ويحيون في عالم فني . تمحي فيه الحدود بين القوة والفعل او بالاحرى تتحد فيه القوة بالفعل وتحقق ذاتها ، بعد ان تعجز عن ان تتحقق تحققاً طبيعياً .

وهكذا ، فان في أعماق الأزمة الفردية قضية اجتماعية ، كما ان في اعماق الأزمة الاجتماعية ملتقى الأزمات الفردية . والتجربة الأدبية تنشأ فردية آنية جزئية ، لكنها لا يمكن ان تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفي إلى ذروتها . الا اذا خرجت عن حدود الفرد إلى المجتمع . ومن الواقع الخاص إلى الواقع العام . وغدت المشكلة في نفس الاديب

رمزاً للمشكلة في ضمير الانسانية ، لأن المجتمع هو مجال تكامل التجربة الأدبية ، كما انه مجال تكامل الفرد ، والأديب لا يمكن ان يدرك الأبعاد الحقيقية لتجربته ، الا اذا بلغ الابعاد الحقيقية التي ينطوي عليها واقع مجتمعه .

وطأة المجتمع على الفرد : ومهما يكن ، فان نظرية فرويد في الباعث الفني ، تظهر لنا وطأة المجتمع على الذات الفردية ، وتظهر ان التجربة الادبية تصدر ، غالباً ، عن ذلك الانفصام الذي يتولد في النفس ، عندما تحاول الذات البدائية الأولى ان تتحرر من الذات الاجتماعية المتطعمة بها ، والتي لا تبرح تصدها وتكبتها حتى تتلفع بالأسى وتشعر بالقهر والتحدي ولا تعتم ان يغشاها الوهم ويختلط عليها الواقع والمستحيل، فتنطلق من سجنها ، سجن المنطق والفهم والتقليد لتتنفس بشكل غامض فيما يقوله الشاعر ويشعر به ويخوض فيه . ان الصراع الحي القائم بين الذات البدائية الأولى والذات الاجتماعية ، بكل ما فيه من عنف الغريزة واندفاعها ولاارتدادها وبكل ما فيه من التحدي والرغبة وما ينطوي عليه من بعث بعد موت وانتفاض بعد ركود، هو الذي يبعث القلق ويحرك أعصار النفس وأغوارها الهادئة باعثاً فيها ذلك الانفعال الخالق الذي يبدع به الانسان العالم من جديد . لهذا لا زال نرى ان الحركات الفلسفية والشعرية الحديثة تهدف ، في معظمها ، إلى تحرير الفرد من طغيان المجتمع عليه والعودة به إلى احضان حريته الأولى عندما لم تكن نفسه تعاني الكبت والحرمان ولم تكن تنطوي على ذاتها ، بعد ان يصدها الواقع . وليس تأكيد الوجوديين ان الوجود هو سابق للماهية إلا محاولة لفك عقال النفس ، مما ترسب فيها وتراكم عليها ، بعد ان خرجت من عدن الفردية التي تحقق ذاتها بذاتها ، من دون المجتمع الذي وجد أصلاً ، ليبسر تكاملها ، فاذا هو يحد ذلك التكامل ويصده ويستبد به . وليس ما نشهد في أدب السرياليين من تعبير تطغى عليه الفوضى ويشيع فيه الهذيان ، وتنحل خلاله الروابط المنطقية ، وليس ما نشهده ايضاً ، من تصريح بتسمية الأشياء التي يحرص المجتمع على كتمانها او الاشارة اليها بغموض ، بالاضافة إلى إزالة الحدود الاخلاقية إزالة تامة من حدود التجربة ، ليس ذلك كله الا ثورة على المجتمع ، وما ينتسب اليه أو ما يتولد منه ، من قيم كالفكر والمنطق والفضيلة وسائر المقاييس والحدود . انها عودة لحالة التشويش البدائي عندما لم يكن المنطق قد أحكم نظام التفكير

الذي يعجز عن التعبير عن حقيقة النفس وعودة إلى الحرية البدائية ، عندما كانت النفس تحيا في غريزة الأشياء التي لا يعيقها عائق . لهذا كثرت في ذلك الشعر سور الشذوذ والهلسنة ، وطافت به أحداق راعبة غريبة شاحبة ، وذلك لأن الفكر المرضي ، كما يقول بلونديل ، هو فكر لا اجتماعي او بالأحرى فكر انحلت فيه الروابط الاجتماعية . ومعظم الآثار الأدبية التي تتناول الحديث عن المجتمع هي محاولة لرفضه واصلاحه وتخطّيه والنهوض به من واقعه إلى مثال يتوق اليه الأديب°، أكان ذلك خيراً، كما في أدب روسو أم شراً كما في شعر ابي نواس . فالأدب الكبير ينطلق، دائماً ، من الواقع الاجتماعي ، لكنه لا يعتم غالباً أن يثور عليه ، ويأنف منه او يرتد عنه . شهدنا ذلك في أدب الوجوديين والسرياليين والرومنسيين ، حيث نرى الهموم الفردية تسمو وتكبر وتتضخم حتى تتقمّص الهموم الاجتماعية تعبيراً عن تنازع الفرد مع المجتمع . وهذا ما كنا نشير إليه ، سابقاً ، إذ قلنا ان الانفعال قد يبدأ فردياً ، إلا أن نموّه النفسي والفني يجعلانه في النهاية اجتماعياً ، لأن مشكلة الفرد توهم أنها في نفسه ، بينما هي في الواقع في مجتمعه .

الأدب الذهني : ومن هنا يجيء حكمنا قاسياً على ذلك النوع من الأدب الذهني الذي يعزل تجربة الأديب في المطلق ويؤلف بيئة فردية فكرية في الوهم ، يعبر عنها بما عرف في تقليد المعاني والصور التي تحدّرت اليه ممن سبقه ، محاولا صقلها وتزيينها وبلورتها ، بعد ان يقطع كل صلة بينها وبين نفسه او بينها وبين رحم العصر الذي ينبغي ان تغتذي منه . ومثل ذلك الشعر يثير بالدهشة والغرابة وقدرة الشاعر على توليد المعاني وتعميتها ، لكنه لا يؤثر تأثيراً نفسيّاً عميقاً لأن الشاعر لا يتمثل فيهما يعانيه في واقعه ، او يتنازع به مع عصره . وذلك يعني أن مثل ذلك الأدب لا يرافق الانسان في محاولته لتحقيق نفسه عبر الزمن . هناك أزمة دائمة هي أزمة الوجود وهي تتخذ أشكالاً مختلفة بالنسبة للبيئة والعصر ، ولا تبدو حيّة صادقة ، إلا اذا واجهها الأديب من خلال بيئته وعصره ، دون ان يتخلى عن السمو بها إلى الشمول والمطلق . ومعظم الآثار الادبية الخالدة تعكس مشكلة العصر ، لأن مشكلة الانسان بالوجود لا تتخذ شكلاً وجدانياً إنسانياً ، إلا في حدود المكان والزمان ، أي في حدود البيئة والمجتمع .

وهكذا ، فان نزاع المرء مع نفسه يتطوّر ويمتد ويتسع ، فيظهر وكأنه انعكاس لنزاعه مع المجتمع ، كما ان نزاعه مع مجتمعه ، يتطوّر ويمتد فيغدو رمزاً لتنازعه مع الوجود والقدر والمصير . فالتجربة الشعرية تنطلق من الواقع الفردي ، لكنها تكاد لا تنزع إلى التكامل ، حتى تعانق الواقع الاجتماعي وتحل فيه ، وعندما تحاول ان تبلغ ابعادها القصية وتدرك كليتها تغدو ميتافيزيقية، متخطية الفرد وبيئته ومجتمعه ، إلى المصير الانساني المطلق ، دون ان تتخلى عن تقمص الواقع الفردي والاجتماعي ، او تقعَ في التجريد العلمي الفلسفي .

ولعل ذلك ينطبق على التجربة الشعرية كما ينطبق على سائر التجارب الأدبية . فمدام بوفاري لا تمثل ذاتها بقدر ما ترمز إلى اوروبا كلها ، بجميع ما فيها من خدع المظاهر والتجديد الذي ينطوي على الإباحية والرذيلة وحب الشهوات والرغبة الشبقية بالترف والغنى . لقد كانت هذه المرأة تتظاهر بالفضيلة والرصانة حتى ينخدع بها الناظر لتفننها في إخفاء روغانها وسوء طويتها . وكذلك حضارة اوروبا كانت توهم بالجمال والعظمة، عصرئذ، بينما كانت ترضع في الحقيقة ثدي الخطيئة . وتعيش سراً في رحمها . وبذلك يكون الفرد قد غدا رمزاً للمجتمع او تكون مشكلته قد توحدت معه واصبحتا مشكلة واحدة . ومشكلة مدام بوفاري هي بنفسها وبأحلامها المحرورة المريبة ، وهي بالاضافة إلى ذلك مشكلتها بمجتمعها الذي غذّى تلك الاحلام المشبوبة ، وغرّر بها ، وبعد أن أوهمها بنعيم الاشياء ، اذا به يقذفها ، في النهاية إلى جحيمها .

التجربة الاجتماعية في الشعر العربي : ومن ينظر في طبيعة التجربة الاجتماعيّة في الشعر العربي ، يبدو له تقلّصها وتضاؤلها بالنسبة للتجربة الفرديّة وذلك لأن الشاعر العربي كان يعنى بهمومه الخاصّة التي لا تتعدى المشكلة الجزئية كالفخر والرثاء والهجاء وما أشبه ، وهو كذلك . قلما عبّر عن التجربة المرتبطة بحدود الزمن والمكان لانصرافه إلى الذهنية والاطلاق وعنايته بمثال الأشياء وفقاً لسنّة المعاني المتوارثة . فليس في الشعر الجاهلي الا نبذ قليلة من القصائد التي تعالج المشكلة الاجتماعية العامّة وتعكس الهموم التي يعانيها الفرد من جرّاء اتّصاله بالآخرين

وقيامهم إلى جنبهم . ولئن كان الجاهلي فردياً في نزعته البدائيّة ، فان الاموي ، انطلق من المجتمع الضيّق إلى الدولة بل الامبراطوريّة ، لكنه لم يكد يعنى الا بالجانب السياسي ، وهو أقل الفنون الشعريّة تعبيراً عن الوجدان الجماعي وما يعانيه من هموم الحياة والقدر والمصير . لهذا يعتبر بشار أهم من تصدّى لهذا الجانب الهام من الحياة البشرية ، وبخاصّة في نزعته الشعوبية التي تثور على نظام الولاء واستذلال قوم لقوم بالأصل والنسب والعرق . ولئن كان عنترة قد خطر بشيء من ذلك في شعره ، فانه لم ينصرف إليه انصرافاً انسانياً واعياً شأن بشّار الذي يرى ان الولاء ينبغي ان يكون لله وليس للناس ؛ الا ان الازمة الاجتماعيّة لم تنعكس انعكاساً تاماً الا في شعر ابي نواس وابن الرومي والمتنبي ، الذين عبّروا عن ثورة الفرد على المجموع وتصدّوا للقيم والمفاهيم الاخلاقيّة السائدة ، متنازعين معها ، مظهرين بطلانها . وتظهر التجربة الاجتماعية ، خاصة في شعر ابي نواس ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمبادىء الخلقيّة والتعاليم الدينيّة ، ونكاد لا نشهد قصيدة في خمرياته دون ان يكون لها جذر اجتماعي ، يعرض فيه لتسفيه من يخالفون مذهبه ويرون غير رأيه . وقد كان من فضيلة أبي نوّاس أنه وفّق في التعبير عن أحوال الشك والقلق التي عصفت بالمجتمع العباسي ، والصراع بين العقل والنقل والايمان والفكر ، متخطياً ، أحياناً ، الحدود الاجتماعية ، إلى الحدود الماورائية ، مصوراً تنازع الانسان مع اليقين ، وحيرته في أمر نفسه وأمر الوجود . ولعلّ الخصام الذي استفحل أمره بين المعتزلة والأشعرية لم يلاق صدى في الشعر إلا في خمريات أبي نواس حيث دخلت المعادلة الكلاميّة الفلسفيّة إلى روح التجربة الشعرية ، وغدا أبو نواس يعبّر عن نفسه من خلال العصر ويعبّر عن العصر من خلال نفسه . وهكذا ، فان أبا نواس هو أهم روّاد التجربة الاجتماعية في الشعر العربي ، لان تنازعه ، مع نفسه ومصيره تجسّد من خلال تنازعه مع القيم والمبادىء والتقاليد التي شهدها في عصره .



الموضوع والثقافة وقيمتهما في الأدب

١. قيمة الموضوع في الشعر :

- لا قيمة للموضوع بحد ذاته .
- هوميروس وغضب آخيل .
- ابن الرومي ووصف العاهات .

٢. الثقافة وتأثيرها في التجربة الشعرية :

- ماهية الثقافة .
- الثقافة بين الشعر البـدائي والشعر الحضري .
- موضوع واحد وشاعران متفاوتا الثقافة .
- الثقافة تنزع بالتجربة من الجزئية الى الكلية .
- أحزان المهلهل والخنساء وأحـزان ابي العلاء .
- الثقافة قد تفسد التجربة .



ذكرنا ، قبلا ، ان التجربة الادبية تنزع إلى الاتصال بواقع العصر والحضارة والمصير من خلال نزوعها إلى التكامل والكلية . الا ان ذلك لا ينبغي ان يسوقنا إلى الاعتقاد انها ينبغي ان تكون مطيّة للوعظ والتصحيح . ولقد طفرت في الادب العربي ، أخيرا ، نزعة إلى الالتزام . أوشكت ان تقصر قيمته على فضيلة الموضوع ومدى ارتباطه بظاهر القضايا الاجتماعية من دون سواها ، غير مميزة ، غالباً ، بين الانفعال العصبي الذي هو قدر شائع بين الناس كلّهم والانفعال الفني الذي يمتازبه الفنان من دونهم . فالناس ، جميعاً ، ينفعلون بمشاهد العوز والموت والظلم والدمار وما اشبه ، الا ان انفعالاتهم تبقى مضمرة آنية خرساء لانها لبثت في حدود اعصابهم وتوترها العارض ولم يقدر لها ان تنطلق من ذلك الانفعال الكثيف المظلم ، إلى الانفعال الفني الذي يعمّقه ، ويمدُّ أبعاده ويجعله يشفُّ ويدرك ذاته ويفصح عنها .

مواضيع مثيرة بطبيعتها : وينبغي ان ننتبه ، ايضاً ، ان ثمة كثيراً من المواضيع المثيرة بذاتها وطبيعتها الخاصة . فالازمات القومية والوطنية والاخلاقية والاجتماعية ، هذه كلها تحرك اعصار النفس وتدوي فيها . وقد يميل بعض القراء إلى تعظيم الادباء الذين يتصدون لمثل تلك الازمات ويتوهّمون ان انفعالهم صدر عن ابداع اولئك الادباء بفنهم ، وقلما يفطنون إلى ان تلك المواضيع تحمل الاثارة او الفاجعة بذاتها وبفضل طبيعتها الخاصة وعلاقتها بسعادة الانسان وتعاسته وتحقيقه لذاته ومثله العليا . وكم من قارىء يعجب بقصائد الثارات الوطنية والحماس القومي او يطرب ويترنّح لقصائد أخرى تكشف له ما استتر من مفاتن الجنس ، وتدغدغ ما يضطرب ويدلهمُّ في اعصابه من حسرة العري وما اليها . وهؤلاء القراء يعجبون بتلك القصائد اعجاباً وطنياً او جنسياً او عاطفياً ، وقلما يعجبون بها اعجاباً فنياً جمالياً . لهذا لا بد لنا من ان نكرر ، أبداً ، انه لا فضيلة للموضوع بحد ذاته . فقد يتولى الفنان اعظم الفواجع ، دون ان يوفق في النهوض إلى مستواها والابداع في الولوج إلى

رحمها . وقد يتولى فنان آخر موضوعاً يسيراً ، لا شأن له بحد ذاته ، فيوفق في ابداع اثر فني خالد .

قدرة الأديب على الإبداع : وهكذا ، فان الموضوع يغتني ويفتقر ، بالنسبة لغنى التجارب التي يحتضنها نفس الأديب . فلو لم يكن لدى هوميروس قدرة على الابداع ، لما نزع من موضوع غضب اخيل إلى موضوع ارحب ، هو موضوع النفس البشرية في ميولها المختلفة واهوائها المتعددة ، ولما قدر له ان يحول قصة ذلك الغضب الفردي ، إلى قصة حضارة وشعب وتاريخ أمتين بأكمله . ولعل هذا ما كان يشير اليه راسين فيما قال : « ينبغي ان نبدع شيئاً من لا شيء » ، راداً بذلك على الذين يعتقدون ان موضوع الادب ينبغي ان يكون دائماً كثير المفاجآت ، محشوداً حشداً هائلا . فليس المهم ان يؤثر الاديب بافتعال الطوارىء النادرة وانما المهم ان يصور الحالات الغامضة ، البعيدة الغور التي تجتاح النفس البشرية تحت وطأة مصيرها . فاي موضوع يبدو اكثر تفاهة بحد ذاته من اللحية ، انه رمز للعقم وانعدام المعاني . الا ان قدرة الابداع عند ابن الرومي اخرجته عن تفاهته وعقمه ومنحته أبعاداً انسانية اذ انطلق الشاعر من واقع اللحية إلى واقع المصير البشري ، ومصير العدالة بين الناس . وكذلك امر النافذة التي تكاد ان تعدم اية قيمة بحد ذاتها لانها غير مرتبطة ارتباطاً ظاهراً باحدى القضايا المصيرية . الا ان قدرة الابداع والبعث والحلول عند مالرمي جعلتها تنطلق من ذاتها وتتخطاها ، وبعد ان كانت نافذة في احد المستشفيات ، اذا بها تغدو عبر التطوّر الداخلي للقصيدة نافذة للمطلق والتحرر من جدران الكون المكتظ برائحة الاوبئة والادوية . اما السفينة ، فقد تحررت من معناها ودلالتها التقليديين بعد ان حلت فيها روح رانبو، فعرّتها نشوة السكر والضياع وامست رمزا لسفينة الحياة في ضياعها وترديها بين الحقيقة والوهم ، بين ما تراه العين وما يتراءى للنفس . وان من ينظر في واقع الاثار الادبية الكبرى يراها تنطلق كما انطلقت القصائد السابقة ، من نقطة ضئيلة ، تبدو في ظاهرها عادية . فموضوع مسرحية هملت ، لا يعدو مشكلة الثأر . وكان من الممكن ان يحولها شكسبير إلى

---

١ – أحد الشعراء الفرنسيين .

عقدة من المفاجآت البوليسية الخارجية التي تستحوذ على لب القارىء بالغرابة ، الا ان قدرته على الابداع وانصرافه انصرافا نفسياً ، داخلياً ، جعلاه ينطلق من تلك المشكلة المعقودة في وجدان هملت إلى مشكلة المصير البشري المعقودة في ضمير الانسانية ، حتى غدا تساؤل هملت عن غايته ووجوده وعدم وجوده ، رمزاً لتساؤل الانسانية عن غايتها ووجودها وعدم وجودها ، وعن جدوى القيم والحضارة والحياة بمجملها .

ومن ينظر في طبيعة الاسباب التي تجعل الانفعال الفني يضمر ويتقلص او يخصب ويتسع ، يدرك ان للثقافة تأثيراً عظيماً .

الثقافة وتأثيرها في التجربة الشعرية : لا شك ان وراء الابداع الأدبي موهبة مبدعة تجمع أشتات المظاهر في الوجود ، وتوغل إلى ابعاد التجارب في النفس الا ان الموهبة ذاتها تبدو قاصرة اذا لم تخصبها الثقافة . ولئن لم يكن كل مثقف أديباً ، فقلما نجد أديباً غير مثقف . واسنا نعني بالثقافة تلك المجموعة من المعلومات التي تحفظها الذاكرة او يختزنها الذهن وانما تلك التي تنحل في شخصية الاديب وتنصهر وتذوب فيها وتغدو جزءاً منها كما يغدو الطعام جزءاً من الجسد . والثقافة تهب الاديب ما ادركته الانسانية في عمرها الطويل ، وتوفر له من تجارب سواه . وبالاضافة إلى ذلك ، فانها تصله بروح الأشياء وراء مظاهرها الزائف المخادع ، وتجعله يكتشف الكل من ضمن الجزء والعمق من خلال اللجة والأبعاد القصية من خلال الرموز القريبة . ولئن كان الانفعال مشتركاً بين الناس، كما ذكرنا ، فان الثقافة تخرجه عن بداوته وتطلقه من آنيته وجزئيته،فيشق الاديب فيما وراء ذلك الانفعال الطارىء آفاقاً من الرؤى التي لا يمكن ان تراها العين العادية القاصرة واجواء من الخواطر التي لا يمكن ان يلم بها الفكر العادي. فالجاهلي، مثلا،عانى الحب حتى التتيم، وقد وفق في التعبير عن انفعاله البدائي العنيف ، لكن اعصاره النفسي لبث يغشى سطح الاشياء والمظاهر في الوجود ، وقلما وفق في الولوج إلى رحمها المضمر . وبالاضافة إلى ذلك ، فقد شخص امام مظاهرها بحدقة مروعة مدهشة ، واعتكف عليها ينقلها نقلا دقيقاً ، مرهوناً لجزئياتها الظاهرة المخادعة ، دون ان يوفق في اقتحام اسوارها الحسية ،

وادراك الابعاد الروحية والوجودية التي تستتر وراء برقعها وقشرتها الصلدة ؛ فتغرر بصره ومن ثم عقله بها ولبث حسيرا امام جدارها . ولئن كان ، ثمة ، عقدة من البواعث وراء تلك الظاهرة فان اهمها ضعف ثقافة الجاهلي ، لأن البدائي يعجز عن الارتقاء إلى الكليات من ضمن الانفعال الآني العارض . فهو يفتقر إلى الثقافة التي تبصر الوحدة في الاختلاف والديمومة عبر التغير والصوفية المضمرة وراء احجام الاشياء واصباغها الخارجية ومادتها الميتة . لذلك ظل الطلل طلل حجارة ونؤي واثافي وما اشبه . ولم يقدر للجاهلي ان يفطن إلى ان ظاهر الطلل ليس ، في الحقيقة ، سوى رمس وان آثاره ليست سوى اشلاء الحياة وهيكلها المندثر الحزين . لذلك ظل يلتفت اليه بحسرة خارجية ، بدون ان يحل فيه ، فيغدو طللا وجودياً نفسياً ، بعد ان كان طللا وصفياً مادياً .

محاولة لمعانقة المطلق : وهو كذلك اذ اعجب بجمال المرأة وتعقد بحبها ، اخذ يجيل في الطبيعة، مجسداً انفعالاته في حدود المشاهد البصرية المتشابهة ، معيداً المظهر الى المظهر والجزء الى الجزء راداً الاشياء الى ذاتها ، مذعنــاً الى حدودها واسوارها القائمة في حواسه. اما ابن الرومي ، وهو شاعر حضري اغنى موهبته بركام من الثقافات ، وبخاصة الفلسفية منها ، فقد كانت ثقافته تنزع به ، غالباً ، الى الشمول والرؤيا الكلية لمصير الاشياء . رأينا ذلك في اللحية التي بدت في مطلع القصيدة كمخلاة الحمار ، وقد جعلت بعدئذ تتطور من ذاتها وتتطاول وتمتد ، حتى اوشكت ان تخرج من حدود الانفعال الآني الى نوع من المطلق الشاحب شبه المريض ، فلم يعد الاختلال في ذقن ذلك الرجل بل في خلية الحياة نفسها . ولقد كان هذا التوق الى معانقة المطلق محاولة لربط الوجود بما هو دائم فيه ، او فيما وراءه من ابعـاد ميتافيزيقية تحتضنه وتغلفه بالرموز والظلال . ولولا ذلك النزوع العام الذي فجرته الثقافة ووشحته نفسية ابن الرومي المتشائمة المريضة ، لما قدر له ان يبصر ملامح الله وراء ملامح اللحية . والثقافة بذلك فجرت الحدود والسدود بين المظاهر ووحدتها في محيط الحياة الماثل . وكذلك الامر في قصيدة وحيد المغنية ، فقد استهل الشاعر ببعض أبيـــات تشبيهية ممتدة من عمود الوصفية في الشعر القديم ، الا ان ثقافتـــه ما عتمت أن

فجّرت انفعاله ، وعمقت اغواره وخطفت به من حدود النزوة العارضة الى التجربة الانسانية العامة ، فلم تعد وحيد تمثل ذاتها والمرأة بقدر ما تمثل الحياة ، ولم يعد ابن الرومي يمثل ذاته بقدر ما يمثل واقع الانسان في تنازعه معها :

لَيتَ شِعري ، إذا أدامَ إليهـا ... كرّةَ الطَّرفِ مُبدِئٌ وَمُعيدُ

أهيَ شيءٌ لا تسأمُ العَينُ منـهُ ... أمْ لها كلَّ ساعةٍ تجديدُ

بلْ هيَ العيشُ لا يزالُ متى استُعرِضَ يُملي غَرائبـاً وَيُفيدُ

فابن الرومي يُنعم بالتساؤل ويُلحف به ، حتى يدرك الكل من ضمن الجزء الذي هو رمز مموّه له . فلغز وحيد ليس سوى لغز الحياة ذاتها ، انه سراب الحقيقة ووهمها ، . نكاد لا تلتقطه حتى يزول ويتعفّى ويطالعك من جديد . وليس ما نشهده في هذه التجربة من نزعة الى التكامل والخروج من حدود الاشياء وحيزها البصري الحسي الا مظهر من مظاهر الكلية المطلقة التي تخلفها الثقافة في عصب الشاعر .

امرأة غريزية وامرأة وجدانية : وقد يكون من الضروري ان نقابل بين قصيدتين تتناولان موضوعاً واحداً لنُحصي الفرق بين التجربة الانفعالية العارضة التي يأكل بعضها البعض الآخر ، والتجربة المثقّفة التي تتسامى وتتوالد وتتنامى ، بعضاً ببعض . يقول احد الشعراء في وصفه لمرور امرأة في الشارع :

شارعُنـا أنكرَ تاريخَـهُ ... والتَـفَّ بالسّاقِ وبالجـّوربِ

شارعُنا يمشي عـلى شَوقِـه ... يمشي عـلى جُرحِ هوىً مُرعِبِ

حرّكتِ بالإيقـاعِ أحجـارَهُ ... فاندَفعَتْ في عِزّةِ المَوْكِبِ

تمَهّـلي بالسير ، هـلْ رَغبَةٌ ... ظلّت بصدرِ الدّربِ لمْ تَرْغَبِ..

فالشاعر يتحدث عمّا عاناه من عبور تلك المرأة ، تحت وطأة انفعال عصبي ، اصطخب في حواسه ، وعبر عن ذاته في حدود هذه النزوة ، دون ان تتعمق

وتكتسب ابعاداً نفسية وتتطور تطوراً وجدانياً ، بتأثير الثقافة . اما صلاح لبكي فيقول في الموضوع ذاته :

مَرَرْتِ دونَ النَّـاسِ ، مجهـولةً ... فتَّـانـةً ، ضاحكـةً ، لاهيَـه

مَنْ أنتِ ؟ لا أدري وما همَّني ... جَهْلي وجَهْلي اللَّـذة البـاقيه

أجملُ ما في الشِّعْرِ أنشُوْدَةٌ ، ... تبقى بلا وزنٍ ولا قـافيَـه

فإنْ تكُونيهـا . تمنَّيْتُ الاَّ ... نَتَـلاقى مَرَّةً ثـانيَـه

ان الشاعرين ، جميعاً ، انفعلا بعبور المرأة ، فبينما بقي الأول في حدود نفسه ينقل طفرة انفعاله ، اذا بالثاني ، يجوز من مشهد عبور المرأة ، وهو حادث جزئي عارض وينهض به ويَرْبطُه بقضيةً إنسانيةً عامةً ، هي قضية الوهم الذي يُضفي على الأشياء جمال المجهول والواقع الذي يُحيلها ويَسْفَحُها . فالمرأة قصيدة ، جمالها في كونها شيئاً يُعانى بغموض في النَّفس ، كما تُعانى التجربة ، فاذا عرفت ، فان جمالها يتضاءل وربما يزول، كما توشك التجربة ان تفقد ذاتها وتزول ، عندما تجري عليها أحكام الوزن والقافية . وهكذا ، فان ثقافة الشاعر جلَتْ انفعاله وعمَّقته وجعلته يميل الى اكتشاف الوَحدة في مظاهر الوجود . فالاشياء قد تختلف في ظاهرها لكنها تتفق في مضمرها .

الثقافة باعث الشمول : ومهما يكن، فأن الثقافة ضرورية لتجعل تجربة الاديب الخاصة رمزاً لتجربة العصر الذي تنمو فيه جذوره . انها باعث الشمول والعمق ، وهي التي تمكن الاديب من ان يبدع شيئاً من لا شيء . فالانفعال والاخلاص ضروريان للادب ، لكنهما يبدوان قاصرين إذا لم تتسنَّ لهما الثقافة لتفجِّر أبعادهما وتجعلهما رمزاً للمشكلة التي يعانيها ضمير الانسان والعصر . فالنَّاس ، جميعاً ، يُعانون الحزن ، مثلا ، لكن حزنهم يبقى غالباً اختلاجة مخنوقة محشرجة في نفوسهم ، ويلبث نتيجةً لمشكلتهم الخاصة . أما أحزان بودلير ، كما نراها في أزهار الشر ، فقد إنطلقت من واقعه الخاص وجعلت تتضاعف بذاتها وتمتد في نزوعها الى المطلق ، حتى غدَت هموماً وأحزاناً ميتافيزيقية ، تعبر عن

وحشة الانسان وانسحاقه في سجن الوجود ذي القضبان الحديدية ، كما يقول بودلير نفسه . وعَبْرَ ذلك كلّه نشهد عالم باريس والعصر وانحلال الاشياء وقيمها في ضمير الانسان الذي اشتدّ شعورهُ بالسقوط والتخلّي والهاوية . لقد شيّع بودلير جنازة الحياة والقى على الوجود كفن الحداد في شعوره المُمِض الحادّ باليأس معانقاً بذلك المطلق . فاين ذلك كله من أحزان المهلهل ، مثلا ، التي لم تتعدّ العويل والإلتطام والإنفعال الآني المبتسر. بل اين دموع الخنساء، وهي دموع بدائية ساذجة ، امام موت أخيها من دموع ابي العلاء ، أمام موت صديقه . لقد أعولت الخنساء في عنف انفعالها البدائي ، وبقيت مقيدة بموت شقيقها وحزنها العميق عليه . اما ابو العلاء ، وهو شاعر الثقافة والرؤيا ، فقد انطلق من موت صديقه وواقع الموت كله ، الى واقع الوجود ، ناعياً على الحياة باطلَها وعبثها وَسُخف من يتشبّثون بجيفتها الفاسدة . فالموضوع واحد ، وهو موضوع الموت ، والانفعال واحد ، وهو انفعال الحزن ، اما الفرق بين الآنية والجزئية في قصائد الخنساء والديمومة والشمول في قصائد ابي العلاء،فيعودان الى تجربة ان الخنساء هي تجربة آنية عارضة ، اما تجربة ابي العلاء ، فهي تجربة مثقفة ، نزعت الى الكل من الجزء.

ولعل هذا ما كنا نشير اليه سابقاً ، اذ قلنا ان الأديب المبدع ، هو الذي يمنح الموضوع قيمته ، وينيط به تجربة انسانية بفض رموزه والعثور على العلاقة المضمرة التي تربط بينه وبين النفس البشرية . لذلك كان طبيعياً ان تستمد معظم الاثار الفنية الخالدة قيمتها من قدرة الاديب على الرؤيا ، اي من تفوقه في العثور على الحقائق الخفية التي تجمع بين المظاهر المختلفة وتوحدها .

الثقافة عامل تقليد : وقبل ان ننهي حديثنا عن الثقافة ، ينبغي ان نذكر انها لا تكون ، دائماً، عامل اخصاب تتعمق به التجربة، بل تكون قد عامل افساد يعيقها ، وذلك عندما لا يوفق الاديب في التوحيد بين انفعاله وثقافته ، لان الثقافة تحوله عندئذ عن بداهته وفطرته ، وربما رأيناها تقضي على الانفعال كله . فالاديب الذي يحتذي حذو سواه ، ويتلقف اسلوبه تلقفاً ذهنياً ، لا ينجح في التعبير عن حقيقة نفسه ، لان الثقافة تغدو بذلك قيداً خارجياً . وهكذا ، فان بعض الجاهليين الأولين كانوا يستهلون قصائدهم بالحديث عن الطلل ، معبّرين عن شعورهم بالحنين

وموت الزمن احياناً وتعفي الاشياء . اما العباسي ، فعندما ألم بالطلل حوّله الى تقليد شعري بعد ان كان تجربة انسانية ، وذلك لانه اقتبسه اقتباساً . وكذلك ، فان معرفة شوقي بالشعر القديم وتثقفه به ثقافة خارجية ، في معظمها ، حولته ، في بعض الاحيان ، الى شعر مقلّد نستشف عبره ملامح الشعراء القدماء . وبذلك فان ثقافته شوهت تجربته ، لانها قيدتها وسيطرت عليها من الخارج فاوشكت قصائده ان تفتقد اصالتها وحقيقها ، وهي بعكس ثقافة بعض الكلاسيكيين ، وبخاصة راسين وموليير ، فان ما اقتبسوه من الاغريق ، لم يفقر تجربتهم ، لانهم اساغوه وتمثلوه ، ودخل في معادلة نفوسهم وغدا جزءاً منها .

ولقد طفرت في الادب العربي ، حيناً ، نزعة للاخذ عن الثقافات الاجنبية ، وبالرغم من ان هذا الاقتباس قد افاد كثيراً من الادباء واغنى تجاربهم واضاء لهم اساليب جديدة ، فانه اصاب بعضهم بآفة التقليد واقتفاء الاثر والاخذ بالازياء المعدة سابقاً . ولعل ما نشهده في الشعر العربي القائم ، هو خير دليل على فضيلة الثقافة وآفتها . فبينما رأيناها تحرر الادباء الموهوبين من عمود الشعر التقليدي ، اذا بها تمسخ تجارب الآخرين بنوع من الشعر الذي لا اصالة له ولا صدق فيه لانه منقول عن الذهن وليس عن الثقافة المنحلة في عصب الشخصية .

الفصل الثاني

الأبعاد الفنية للتجربة الشعرية

وسائل التعبير عن التجربة الشعرية

الانفعال الفني بين المسرحية والرواية والشعر

مبدأ الشعر وواقعه

الصعوبة الداخلية

مراحل التجسيد الشعري :

- اللفظة الشعرية .
- الموسيقى ضرورة داخلية .
- الاوزان والقافية .
- الحدس .

وظيفة الخيال الشعري :

- الصورة والفكرة .
- تجربة واحدة وشاعران .
- الخيال النفسي والخيال الحسي .

العقل وحدوده في التجربة الشعرية :

- الحقيقة العقلية والحقيقة الشعورية .
- حدود العقل .
- الجذور المنطقية .
- العقل بين التشبيه والاستعارة والرمز .

العوامل التي تؤثر في الاسلوب الفني :

- النفسية .
- البيئة .
- الثقافة والحدس .



تحدثنا في الفصول السابقة عن الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية ، وفيما يلي نلم بالأبعاد الفنية ، حيث نعرض للصعوبة التي يعانيها الشاعر فيما يحاول ان ينقل التجربة ويجسدها ويوحي بها الى الآخرين . وسوف نتصدى ، في سبيل ذلك ، الى وسائل التعبير من لفظ وموسيقى وحدس وخيال وعقل، مبينين طبيعة عملها وحدوده .

وسائل التعبير عن التجربة الشعرية

أشرنا في مقالات سابقة ، الى ان التجربة الشعريّة تصدر ، غالباً ، عن الانفعال الذي يغشى الواقع ويتّحد معه ويحلّ فيه . ولئن كان الانفعال واحداً بين الفنون الادبية فانه يختلف من الواحد الى الآخر ، في عُنفه وصفاته ومدى سيطرته على الموضوع . فبينما يكون في الرواية وئيداً ينمو نموًّا قاتماً متمهّلا ، ويتسرّب إلى روحها تسرّباً خفيّاً ، فانه يدرك في المسرحية غاية العُنف ، اذ يتفجّر ويدمّر ذاته تدميراً . فالمسرحيّة تَضغط الإنفعال لتُدرك ذروته ، بعد ان تَسقط معظم الحوادث الجزئيّة والتفاصيل العرضية . اما الرواية فانها اكثر تيسراً للتفاصيل والجزئيّات ، كما ان الانفعال يَفقد كثيراً من عنفه خلالها ، لان نموّها الزمني الطويل الأمد ، يضعف من حدّته ويهدّىء من رَوْعه ويُطفىء قليلا او كثيراً من حماسه . اما الانفعال الشعري ، فيختلف عن الإنفعال المسرحي والروائي في صفاته وتطهّره تطهّراً شبه تام من مظاهر الوعي وسور التقرير والمقابلة وسائر سمات الوضوح الفكري الغثّ ، بالغاً من التوغّل في ذاته والحلول فيما وراء ادراكها وشعورها ، الى حدّ الرؤيا والاشراق . ولئن كانت سائر الفنون تنتخب من الواقع وتكيفه تكييفاً ، فان الشعر يتخطّاها ويُسقط أجزاءه وتفاصيله ويمتنع عن تعليله والسرد فيه ، لأن شدّة تأثيره لا تعتمد على البرهان والبيّنات او نقل الواقع ونسخه ، بل تقوم على شدة استغراق الانفعال في ذاته ، وانهماره انهماراً حدسياً يُطفىء أحداق الوعي ويقلّص أسباب الواقع ليجلو الحقائق المستورة ، بعد ان يجرّدها من المادة الكثيفة التي تتطيّن بها . الانفعال الشعري هو شخوص في روح الأشياء ، وإدراك للحقائق الحيّة في عدَنيها الروحيّ الأوّل ، وقبل ان تفقد ذاتها وتدخل في سجن المادّة والواقع ، وقبل ان تَجري عليها احكام الادراك والفهم والتقرير . ولئن كانت سائر الفنون تترجّح بين الإدراك واللادراك ،

بين الشعور واللاشعور ، او بالاحرى لئن كان الادراك واللاشعور يختطفان فيها بلحظات عابرة ، فانهما يسيطران على الشعر سيطرة شبه تامة ، ويكاد الشعر لا يدرك ذاته حتى يتَصفّى انفعالـه ويغدو كالروح . إنـه نزوع الى صوفيّـة الاشياء .

مبدأ الشعر وواقعه : الا ان الفن يطلعنا على ان ما يصح في النظر ، قلما يصح في الواقع . وذلك لأن الانفعال الشعري الذي هو ، في أصله ، ذاهل مترنّح يختطف فيما وراء حدقة المنطق ودائرة الوعي ، يكاد لا يهمّ بالافصاح عن نفسه حتى يخرج قليلا او كثيراً من ذهوله ويكتسي ملامح كثيرة من ملامح الوعي والتقرير الفكري والعاطفي . فالانفعـال الشعري كثير الغموض عندما يكون شعوراً او نزوة في النفس . اما عندما يلتوي الشاعر عليه ليَنقله من نفسه الى نفوس القرّاء ، فان كثير من ظلال التجربة تزول وتتعفّى ، وفي احيان كثيرة، يتبيّن لنا ان الانفعال جميعاً ينهار الى رمّة واشلاء من الصور والمعاني الموات . وآية ذلك كله ان الانفعال شعور بالاشياء ومعاناة لها ، فهو دون شكل ودون إطار يختلج لكنه لا يُرى ولا يُفهم . وعندما يسعى الشاعر للتعبير عنه ، فانه ينتقل من مرحلة المعاناة الى مرحلة التفكير ، والفكر يختلف اختلافاً تامّاً عن الشعور . الاول لا روح له ولا حرارة فيه ، لانه نوع من المطلق الذي افتقد صلته بالحياة ، اما الثاني فشيء روحيّ ، حيّ ، ينبض لكنه يكاد لا يُلمَس ويُقبض عليه ، حتى تتبدّد ظلاله ، ويتعفّى كالسراب . فالمشكلة ، اذن ، هي بين مبدأ الشعور وواقعه . الانفعال الشعري هو في ذروته روحي معنوي ، وفي نهايته مادي ، فكري ، واقعي ؛ فوجوده الحقيقي يخالف وجوده الواقعي . ولا مجال لان نتصدى، الآن ، للاساليب التي يمكن اعتمادها لنقل الانفعال قبل ان يتحوّل الى معرفة لاننا سنلم بذلك بعد حين وانما نود ان نجتزىء بذكر بعض الأبيات التي يمكن ان نتمثل بها على واقع الشعر الذي يترجح بين الغموض والوضوح ، معبراً بذلك عن قليل او كثير من حقيقة النفس .

وجه المجدلية

يقول سعيد عقل في وصفه المجدلية :

وتعرّى خدّانِ عن شفقٍ رحبٍ قريرِ السنى ، قريرِ التناجي
في مدى النغمةِ الحنونِ مراميهِ الخوافي وفي مدى الابتهاج
أيُّ بَوحٍ مِنْ عاشقٍ لم يُرجّعه وأيُّ ارتعاشةٍ واختلاجِ

فهذه الأبيات تُعبّر عن أصقاع الغيب النفسي وتخوم الوجود الروحي الذي لمّا تَطْمس المادّة معالمه ولم تَبِن فيه معالم الاشياء . وقد شفّت ملامح الوجه خلالها وتضوأت وتخلّت عن كثافتها وظلمتها ، حتى خيّل إلينا ان الشاعر استبْطن التعبير عن نفس المجدليّة من خلال وجهها ، فلم يَعُد وجهاً بصرياً حسياً بقدر ما هو وجه إشراقي صوفي . لهذا نرانا نقول ان الشاعر لا يدرك الرؤيا الشعريّة الصافية حتى يتطهّر تطهراً تاماً من ادران المادة والوجود الحسي وما يتفرع منه ويلتصق به من أساليب المقابلة والتشبيه . فالمظاهر المادية هي ، في معظمها ، مظاهر زائفة عمياء ، إنها قشرة الوجود الحقيقي والبرقع الذي يتستّر به . والشعراء الذين لا ينفذون الى ما وراءها يَسفحون تجاربهم بنوع من التعْتَعة الخارجيّة التي لا تُفصح عن شيء . فمنهم من يصل الى الرؤيا الشعريّة الصحيحة ، الى أحشاء الوجود الحقيقي ، ومنهم من تتجلى لهم الرؤيا نصف تجلّ ، اذ تقتحم ظلال التجربة خطوط الافكار والمعاني ذات الاطار بما فيها من رواسب المنطق . وشعر هؤلاء ليس تقريراً وليس رؤيا ، وإنما مجموعة من المعاني الصريحة ، الجليّة الاحداق التي تخوض في الظلال والاطياف ، بدون ان تغشاها وتمحو معالمها . ومن يتل ذلك النوع من الشعر يفهمه ويقبضه قبض اليقين ، بعكس الابيات السابقة التي بدت كسراب يختلج بين الوهم والحقيقة . والانفعال في مثل ذلك النوع يسقط بعضُه ويطأه الوعي ، فيظلم ويتقلص ويبقى بعضه الآخر معانقاً شيئاً من الذهول الذي تتضوأ به الرؤى وتنهمر المشاعر . ولعل الفرق الجوهري بين الشعر الصافي والشعر المترجّح ، المائل الى النثرية يظهر في أن الأول يوحّد بواعث التجربة مع نتائجها ،

وقبل ان تتجرأ وتحاول ان تعقل ذاتها، بينما نرى ان معالم الوجود الحسي والمنطقي تطغى على التجربة في النوع الثاني من الشعر، فتتقلّص البواعث وتطفو النتائج على لجّة النفس . وفي مثل هذه الاحوال يتفسّخ الانفعال ويضعف ويوشك ان يحتضر. لكنه لا يموت وتخمد جذوته ، تماماً . فهو ينبض بتؤدة وبطء قبيل الاحتضار. بعد ان افتقد توتّره وخطفه وتلمّعه على غَيب الاشياء . وهذا النوع من الشعر هو أيسر من النوع الأول، بالرغم من أنه يبدو في ظاهره شديد التوتر.

الحرية والعبودية

نرى ذلك في مثل قول فوزي المعلوف :

بينَ روحي وجسمي ذاكَ الأسيرْ	كانَ بُعْدٌ ذُقْتُ مرَّه
أنا في التُّرْبِ، وهيَ فوقَ الأثيرْ	أنا عَبدٌ وهيَ حــرَّه

فهذان البيتان يمثلان المرحلة الثانية التي دخل فيها الذهول الشعري، بعد ان خرج من غيبوبته ولامس الحقيقة وجعل يتكيّف وفقاً لمقتضياتها . وهي تمثل النتيجة التي طغت على وعي الشاعر بعد صحوة الانفعال ، او في اللحظات التي كان يترجّح فيها بين غيب الانفعال والادراك . وبكلمة موجزة ، انه الانفعال الذي فقد سيطرته على ذاته وجعل يقع تحت سلطة العقل . لهذا لا نرانا مغالين ، اذا قلنا انه ليس الانفعال بالذات بل حديث عنه وترجمة له . فالشاعر كان يعاني حالة غامضة من واقعه في الوجود بدلا من ان يسعى لنقلها بكليتها نقلا ذاهلا عبر جوقة من الالفاظ والانغام والرؤى، كما رأينا في الابيات السابقة ، جعل يصنّفها في حدود المعاني والافكار التي لا تخلو من التقرير . لا شك انه ابقى فيها شيئاً من النَّغَم الداخلي الذي يغمرها بحالة من الترنّح ، لكنه، عبر ذلك كله ، رسم الوعي خطوطه الواضحة بافكار لا لبس فيها ولا ظلال . فهناك الجسد والروح يقابلهما العبد والحرة االتراب والاسير . وهكذا فنحن امام ابيات تفهم بقدر ما تعانى، بينما كنا قبلا ومام ابيات تعانى اكثر مما تفهم .

ومهما يكن فلا ترانا نعدو الحقيقة ، اذا خلصنا الى القول ، ان ما يسعى الشعراء المعاصرون لتحقيقه ، فيما يسمونه بالتجربة الكلية ، اي التعبير عن الاشياء في اطار الرؤيا ، ان ذلك يصعب بل يستحيل ، لان وسائل التعبير هي في معظمها وسائل مادية ، واقعية ايضاحية . ومعظم الشعر الذي يقع بين ايدينا ، هو شعر الوعي الذي يضفره الذهول ويظلّه وينحني عليه ، دون ان يحل فيه حلولا تاماً ؛ انه نوع من الفكر المنفعل ، او الانفعال الذي روّضه الفكر .

الصعوبة الداخلية

ظهر لنا قبلا ، ان الشعر يسعى الى أن يقبض على التجربة حيّة بدون حدود فيما نرى التجربة تنقبض وتزول اثر دخولها حيّز الاشياء . وهنا تظهر الصعوبة الداخلية التي يعانيها كبار الشعراء عندما يقابلون بين ما يختلج في نفوسهم ، والقدر الزهيد الذي تقبض عليه محاولة الخلق من أشلاء التجربة ، او كما يقول برغسون من « الذات السطحية الواضحة » التي تتموج على أفق النفس دون ان تمتّ الى الشخصيّة ، بينما تلبث الذات الحقيقية غافلة في أعماق سيمفونية النفس المبهمة .

المويجات النفسية : وقد يصح تمثيلنا لهذا الواقع في مثل الهدير . فاننا اذ نشخص الى البحر نسمع هديراً نعتقد أنه أصمّ ، موحّد لا يتجزّأ ، الا ان هذه الوحدة ليست إلا مخايلة خارجية ، لأن هذا الصوت مؤلف ، في الواقع ، من أجراس الأمواج والمويجات التي تزدحم وتتوالد حتى تجتمع أجراسها في دوي الهدير . اننا نسمع الهدير ، لكنه يصعب بل يستحيل علينا ان نسمع الجرس الخفي . فاذا حاولنا ان نطبق ذلك على واقع النفس او بالاحرى على الاحوال التي تطالعنا عندما نواجه نفوسنا ، عندئذ ، نبصر ان الكآبة والفرح او شتى الأحوال النفسية ، ليست الا أمواج محيط النفس ، تلتبس علينا فنعتقد انها موحّدة ، الا انه خلف هدير موجة الكابة في النفس ، آلاف من المويجات الشعورية الصغيرة المغفلة ، تختلج وتضطرب دون أن تقوى على تحديدها . فالكآبة ليست الا مجموعة شتات من أحوال النفس ، من المويجات الشعورية ، من لحظات ، انفاس ذلك الضوء الراعش . والشعر في تجربته لا يُعنى بصوت الهدير في محيط النفس ، اي بالمعنى العقيم ، وإنما يتجاوز عن الهدير الى الجرس ، عن الموجة النفسية الى الموجة الهاربة المغفلة التي تعيش وراء جدار التحاديد والمعاني .

تخطف الحالات النفسية : لذلك جعل بعضهم يعتقد ان أحوال النفس ، ليست متشابهة وإنما متلاحقة ، فليس في النفس ، كما يقول جيمس وبرغسون ، حالة تشبه الأخرى ، ولا يمكن ان يحدث ذلك في نفس الشخص ذاته فضلا عن نفوس الآخرين . ان كل لحظة من عمر النفس حافلة بآلاف الحالات ، المموّهة الغافلة يخايل لفهمنا العاجز انها جامدة لا تتغير . فالاسنان الصغيرة التي ترسم على قطر دائرة ما ، قد تظهر للعين فيما هي مستقرة ، حتى اذا غشيها الدوران ، غفلت الاسنان ولم يبقَ في العين الناظرة الا خط موحد ، ذلك اننا عيننا تعجز عن ملاحقة الاسنان بصورها ، فتذهل ويتراءى لها صورة مغفلة واهمة . كذلك الحال في النفس ، فهي مغشية بدوران سريع ابداً ، والعقل في ذلك كالعين ، يمكنه ان يلتمس بعض المعنى الواهم القليل ، اما الاحوال الصغيرة الرهيفة فتلبث بارحة ابداً . ان الشعر لا يلاقي صعوبة في نقل معاني النفس الواضحة وانما يتعصى عليه نقل ذلك الغموض الراعش الذي ينكفىء وراء ظواهر الاشياء .

جمال وحيد : فالقضية اذن قضية معاناة داخلية تتضاءل وتتهالك وتكاد ان تتلاشى كلما تسلّطت عليها أضواء العقل والمعرفة ، ولا ينفك يخيل الينا ان ما نعرفه او نتحدث به عنها لا يتكافأ مع ما نشعر به منها . فالصعوبة الداخلية اذن تظهر في ذلك الاسى او تلك الحسرة التي تقبض على ضمير الفنان وتدعه يحيا عمره ، يراود تجربة تضطرب في ابهام نفسه دون ان يقوى على تجسيدها . او لم نشهد ليونارد دي فنشي ، يواجه الجوكندا فيتحرّق لتجسيد تلك البسمة الهاربة على وجهها حتى يعيى ويستسلم دونها ، فكأن البسمة التي نشاهدها على وجهها ليست الا شيئاً مما في نفسه منها . اولم نر ابن الرومي ايضاً يبوح بتلك المعاناة عندما تجلت له وحيد ، فبصر جمالها قريباً منه ، بعيداً عنه ، بصريقينه بعينيه حتى اذا حاول ان يحدده في الوصف شعر بالصعوبة وربما بالاستحالة ، فقال :

يسهُل القول إنّها أجملُ الأشياء طرّاً ويصعُب التّحْديـــــدُ

فالصعوبة الداخلية اذن ، هي التي تقوم على تملّي ظلال التجربة وأهدابها ، تنفذ من عقم الظاهرة الخارجيّة الى الغيب الخفي وراءها . الا اننا اذا واجهنا

حقيقة الاشياء يبدو ان تلك الحالة الداخلية ليست بعد فناً . وانما هي مادة او مشروع له ، لا تصبح فناً سوياً الا اذا تيسر لهـــا الشكل . لفظاً او لوناً او نغماً . فالصعوبة ليست اذن في عمق وذهول الحالة الداخلية بقـــدر ما تقوم عـلى نقلها وتجسيدها . ذلك ان وسائل التعبير لا يمكنهـا ان تنقـل حيـاة التجربة وغموضها .

اللفظة الشعرية ومعايرها : فاللفظ محدد ، قاطب . هو معنى اي فكرة ، او صورة ، او عاطفة . لا يتمكن الشاعر أن ينقل بها ما يختلج في نفسه الا بعد ان يقيّده ، ويُعَطّل ذهوله، فتتحول رؤاه وغيبوبته الى خطوط من الافكار . فالصعوبة اذن هي في التعبير عن الحالة الداخلية ونقل ذلك الغيب النفسي من الشعور الى حيّز الشكل في الالفاظ والصور . الا ان طبيعة اللفظة ، كما سبق القول ، تختلف عن عن طبيعة التجربة . ولقد بين ذلك برغسون بما لا يدع لبساً . فاللفظ مادي ، ذو قرار ، والتجربة حيّة ، متلاحقة ، متحوّلة . فكيف ننقل النفسي المتحوّل بالمادي الجامد المقرر ؟ لذلك جعل الادباء يعمدون الى تفجير اللفظ ، وازالة حدوده ، فلا يأخـــذون من المعنى الا صداه في النفس ، فلم تعـــد اللفظة خطاً وانما ظلٌ ، لم تعد معنى بل جوٌ ، انقطعت عن علاقتها بقاموس الذاكرة واتّصلت بحرارة الضمير ، فأصبت شعراً بعد ان كانت نثراً . فالليل ذو شكل وأوصاف قاموسية محددة ، إلا ان دلالتها تختلف إذ تشير الى تخبُّط النفس وتردّيها حيث لا تُبصر سبيل الأمل واليقين او تنفذ الى الضوء . وكذلك الصبح ، مثلا ، فهو في اللغة يشير الى مطل الضوء ، أما في الشعر فيصبح الضوء الذي يزيل العتمة ، الأمل الذي يَطرد اليأس ، الحياة التي تحيا بعد ركود ، الوجود الذي ظَهَر بعد طمس معالمه . ولعلنا لن نعدم أمثلة أخرى في هذا الشأن لا جدوى من الأطالة بذكرها الآن ، وإنما نود أن نشير الى أن الشعر قد يعمد الى لفظ ذي حدود كواسطة يتوسّل بها الى الكلمة الشعرية . فهو لذلك يترجّح بين الاثنين يتوكأ على الواحدة ليُوفي الى الأخرى .

اللفظة الشعريّة نغم : إلا ان اللّفظة في الشعر ليست ظلاً أو معنى ، وإنما هي نَغَم ايضاً . ان تأثيرها في النفس لا يتأتّى بفضيلة المعنى ، بقدر ما يفيض من

الطّاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللّفظة في أجراس حروفها وبالتالي في أنغامها . ان الحرف في الشعر ، وترٌ يصدح بنغم ، يهيل أجواء من قلب الحروف تزكي المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائيّة . لذلك فان الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها ، وإنما يتخذها جميعاً في غفلة التعبير وترنّحه ، فيأتي النغم عبر المعنى او المعنى عبر النغم . وهنا تظهر الضرورة الداخلية للموسيقى في الشعر . ذلك ان اللفظة تطلعنا على معنى نفهمه ، اما النغم فيبعث حالة لا حدود لمعناهـا ، يبعث فينا ذهولا وتحوُّلا عن النفس الى غيبها . فاذا ما كسونا اللّفظة بالنغم، فكأننا نغمرها بالذهول الذي يحيل اللفظ الى جسد حيّ بعد أن كان دمية أو مومياء . فالنغم ضروري إذن ضرورة الذهول ، إلا أنه ينبغي ان يكون نغماً داخلياً ينبعث من صميم الحالة ، ينبغي ان يكون شجواً متآلفاً ينبعث من سيمفونية النفس ، يضم المعاني العقيمة الواضحة بغلالة القلق والايحاء . لذلك أحال الرمزيون جوهر الشعر الى موسيقى ، بعد ان كان قصره البرناسيون على النحت والتصوير .

طبيعة الأوزان الشعرية : وربما خيل لبعض القوم ان موسيقى الشعر تنبعث من تفاعيل الوزن في تواتر المتحركات والساكنات ، أو تلاحقها . الواقع ان الوزن يفيض بنغم إذ تتفق حروفه على غرار معين ، إلا ان آلية التفاعيل تذهب بذهوله الى شيء من الرتابة . لذلك لا ينبغي ان نتواكل على الوزن لنقل شجو النفس لأن نغمه خارجي مستقر فيه ، لا مشاركة للشاعر بخلقه إلا بقدر ما يجيز ويجزىء من تفاعيله . فهو نغم سهل لا معاناة ولا ذاتية فيه . بيد انه، بالرغم من ذلك ، يبقى لطبيعة الوزن بعض الأثر في تجسيد التجربة لأن الوزن مطبوع على نغم يوحي بالشجو او الضجيج ، بالحزن او الفرح ، بالنوح او الحماسة ، لذلك قلما يصلح الخبب للتعبير عن غنائية النفس ، كما انه قلما يصلح الخفيف للتعبير عن الحماسة والخطابة ، فلا مندوحة للشّاعر من ان يوافق نغم الوزن مع طبيعة التجربة ، وان لم يكن من الحكمة ان يعوّل عليه كثيراً في بثّ الغموض .

القافية ضرورة داخلية : وثمة ايضاً القافية التي تتوالى بروي واحد خلال أبيات القصيدة جميعاً ، او يتخالف رويها ، حالا بعد حال ، وفقاً لأسلوب الشاعر . ولقد

تعرض لها أخيراً بعض الأدباء ، فمنهم من تجاوز عنها ، ومنهم من خالفها ، ومنهم من أبقاها على رتابتها ووحدتها في القصيدة . لا شك ان القافية كالوزن ملزمة بطبيعة العمل الفني لأنها تمثل القرار والإيقاع لإمواج النغم ، لكنها اذا استبدت بأبيات القصيدة جميعاً ، تتحوّل الى قيد خارجي يعبث بحقيقتها . فلا يعود الشاعر يعبّر عما يعانيه ، وإنما تجرّه القافية ليستنبط معاني توافقها . وبذلك ينتقض دورها . فعوضاً عن أن تُغني عملية الإبداع نراها تميتها وتعطلها. ولا مجال، بعد ، للأخذ بسنة الشعر التي تتخذ من إكثار القافية الواحدة دلالة على عبقرية الشاعر وتفوقه . ان القافية في الشعر ليست غاية بذاتها ، وإنما يتوسّل بها الشعر لنقل التجربة وذهولها . فلا ميزة لها اذا توحّدت، كما انه لا ضير فيها، اذا تخالفت ، وإنما فضيلتها في تآلفها مع روح التعبير والشعور . وفي يقيني ان توحّد القافية في القصيدة العربية ، قيد الشعر العربي في حدود المعاني يعابثها بعضاً ببعض ، يتنقل من الواحدة الى الإخرى ، فلم يكن شعرهم شعر حالة او قصيدة ، وإنما شعر معنى وأبيات .

الا ان القافية ، اذا كانت قيداً عندما يلتزم فيها ما لا يلزم ، فانه لا ينبغي ان نتعسّف بها حتى تصل الى نقيض ذلك ، فنهملها او نعدمها انعتاقاً وتحرراً . لقد جعل جماعة هذه النظرية يؤكدون على ان شجو القصيدة لا يقوم في وحدة القافية بقدر ما ينبعث من وحدة التفعلية ، ومن التناغم الحيّ في تآلف حـ وف اللفظة والبيت بعضاً ببعض ، فلايكون النغم آليــاً ، بل متنوعـاً بتنوّع الحروف ومعاناة الشاعر ومشاركته ، يبدع النغم ويكيّفه وفقاً لطبيعة النشوة الداخــلية حتى يتوفر لنقلها ولا يدع النغم المقرّر الآلي في الون والقافية يستبدّ بروحها .

لا شك ان هذه النظرية تشير الى حقيقة عندما تتحدّث عن طبيعة النغم الحي في تآلف الحروف واللفظ ، إلا انه يبالغ كثيراً في قدرة الشاعر على خلق النغم عبر اللفظ . ان الموسيقى يختار مثلا النغم الذي يتأتّى له ويبصره قادراً على نقـل تجربته، وهو في اختياره لا يقيّده قيد آخر ، لأن دلالة النغم متصلة به ومقصورة عليه. اما الشاعر، فلا يمكنه ان يعمد الى النغم الذي يريد لأنه لا يتخذ اللفظة بفضيلة النغم وحسب بل لاتفاق معناها وظلالها مع الحالة التي يعبّر عنها . فاللفظة تختار لفضيلتي الجرْس والمعنى ، قد تقع على أحدهما دون الآخر ، فنجد الجرس

في لفظة عقيمة او المعنى في لفظة متقعّرة . هذا القيد يضطر الشاعر أبداً الى أن يتوكأ على القافية لأن جرسها كالموجة الكبيرة التي تبعث مويجات النغم في حروف اللفظ وابياته . ان الشاعر الذي يعتمد على التآلف الداخلي للحروف ، عبر القصيدة ، يقع تحت وطأة النغم ، فيضحي بالمعنى الذي يرغب به ، الى المعنى الذي يفرضه عليه جرس اللفظة . وهكذا يكون تحرر من عبودية القافية ليتردى في عبودية الحروف ويصبح كل حرف من حروف الفاظ البيت ، شبه روي داخلي مضمر يقيد الحالة بقيد كالذي تفرضه وتتسلط به القافية . فالقافية اقل استبداداً من تآلف الحروف والتفعلية الواحدة . فلا مندوحة من ان تظل التيار الذي يوزع امواج النغم . ولعلها اذا تعطلت او غفلت يبقى النغم دون ايقاع او قرار ويلبث النغم في وحدة التفعلية يلهث دون ان يستقر حتى يعيى ويتلاشى بعد بيت او بيتين .

الحدس : ولعل الشاعر لن يتغلب على هذه الصعوبات ، جميعاً ، الا اذا اضاء الذّهن المبدع إشراق الحدس ، فتبصر اعصابنا ما لا يُبصره الذّهن العادي وتتّحد روح التجربة بجسد اللفظ ، معنى ونغماً في غفلة الحدس وسره ، ولا تلبث ان نتلقفها حية متحدة ، متكاملة ، دون ان نعي سر اتحادها وتكاملها . اما اذا عمي الحدس ولبث الشاعر يراود التجربة دون ان يومض في عصبه اشراق الخلق ، فاننا نشهده يتحول عن هذه الصعوبة الداخلية الى صعوبة خارجية ، في تخير اللّفظ ، وفي مطابقته ومجانسته في التسجيع والتبديع ، حتى يصبح الفن عمل صناعة مبتذلة . وهـذا ما شهدناه في عصر الانحطاط اذ اصبحت عقـدة السجعة غاية الفن ، بعد ان تحول عن عقد النفس ومعاناتها ، فاصبحت عبقرية الفن في تخيّر البيت العاطل او عاطـل العاطل ، يكدّ عليـه احدهم فيبالـغ به من بعده حتى ينتصر عليه .

وهكذا نشهد أخيراً ان الشعر الحقيقي هو الذي يجسد معاناة النفس ، عبر هنيهة الحدس وكأنه بذلك « غفلة واعية » كما يقول ابو شبكة .

وظيفة الخيال

والانفعال الشعري هو احساس دون شكل ، لا يفصح عن ذاته — بالرغم من انه يحاول ان يفرضها على للوجود — الا اذا تولاه الخيال ، وهو نوع من الحدقة الداخلية التي تحوّل الشعور السلبية الى رؤيا ، وتنقل التجربـة من شيء يعانى الى شيء يبصر ويفهم . والخيال ، بذلك ، هو معبر يصل المادة بالروح ، والروح بالمادة ، ناقلا التجربة ، في الآن ذاته ، الى طور التجسيد . انه نقطة الحلولية بين النفس والأشياء . وهو الذي يحتضن العالم الخارجي بجموده وثباته ومعطياته الدائمـة ويبدعه من جديد تحت وطأة الانفعال . ولا تحسبن ان ثمة تمايزاً بين الانفعال والخيال ، وان ثمة تلاحقاً بينهما ، وانما هي لحظة واحدة متفوقة تصل بها النفس الى قلب الأشياء والرؤيا التي تبين من خلالها وحدة الوجود وروح الحقائق دون تقية او قناع . ولعل ذلك الخيال المنفعل ، هو الذي يوحد الحواس في بوتقـة نفسية واحدة ، ويطويها في غرفته المظلمة التي تظهر الوجود النفسي الجديد من من قلب الوجود الثابت القديم . ولا بدع ، بعدئذ ، ان يكون اصدق الشعراء اولئك الذين يكادون لا تعتريهم اختلاجة ، حتّى تتفق لها صورة في خيالهم ، كأنما يشاهدون شعورهم بقدر ما يشعرون به ، ولا بدع ، ايضاً ، ان تتلاشى حدود الخيال والشعور في قصائد هؤلاء ، فيتساوى الشعر عندهم مع الحلم ، او مع الهلسنة ، وهما، جميعاً ، رمز لعالم الوهم الذي تتحقق فيه الرؤى ، بعد ان تستحيل في الواقع ، او بعد ان تصد عنه وتنقله من حقيقته الى حقيقة خيالية ، تزول فيها حدود الممكن والمستحيل ، ويستعيض فيها الشاعر بعالم نفسي غيبي عن العالم المادي الواقعي . وفي تلك التخوم تحيا عناصر النفس بوحدة لا تمايز فيها ، وهي لا تتمايز الا بعد ان تسقط وتنهار من تلك الأصقاع لتلامس الواقع وتجري عليها احكام الفهم . تلك حالة تحيا بذاتها ، وهي اقصى ما يمكن ان يدركه الانسان

لكنها دون وعي ودون ادراك . والوعي والادراك ليسا سوى بقاياها المشوهة واشلاءها المنكرة .

الفكرة وضعف الخيال : لا شك ان الشعراء ليسوا متساوين في القدرة على ادراك هذا العالم . فهم كالصوفيين ، يجرون على رتب ومراحل . فثمة شعراء يبقى خيالهم حسيراً ، راكداً يعجز عن احتضان الانفعال والحلول فيه ، فيطغى عليه العقل ويترجمه الى افكار معنوية مجردة بدلا من ان يتحد به الخيال ويجسده بصورة نفسية . لهذا لا نبرح نقول ان الشعر الذي يترجم التجربة بأفكار ، هو نوع من الشعر الذي لم يستطع ان يحقق ذاته في ذروتها ، بل بعد ان تقلصت التجربة وسحبت أذيالها . وقد ينهار الشعر الى نوع من التجريد والتقرير او يتضاعف ويتعقّد بعضاً ببعض فتطغى عليه الذهنيّة . ومعظم الشعر العربي هو شعر معان او صور واعية شبيهة بالمعاني وذلك لأن الانفعال لايتسرب بكامله الى الخيال بل يتولاه العقل ويحتضنه ، فيتحول الى افكار . ولكي نمثل على ذلك ، نستشهد ببيتين يمثلان موقفاً نفسياً متشابهاً وقد صدر الانفعال في البيت الأول الى الخارج ، الى حدود العقل ، بينما تجسّد الثاني في حدود الخيال . قال ابو تمام في مستهل وصفه لموقعة عمورية :

السَّيفُ أصدَقُ أنباءً منَ الكُتُبِ   في حَدِّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعِبِ

اما المتنبي فيقول خلال وصفه لمعركة الحدث :

بناها فأعلى والقَنا يقرَعُ القَنا   وَمَوجُ المنايا حَولَها مُتلاطِمُ

فالشاعران ، جميعاً ، يعبِّران عمَّا اختلجت به نفوسهم أمام مشهد البطولة بل ملحمتها . وقد كان ذلك نوعاً من الانفعال العامض الذي لا شكل له في حدود الحروف والصور والمعاني . وعندما اعتكف ابو تمام على التعبير عنه جعل يفكر به ، حتى ترجمه الى معانٍ لا تمثل التجربة ، بل تلخصها تلخيصاً حماسياً تقلَّص به انفعالُها وتضمَّر ، وغدت تؤثِّر بفضيلة الوزن والقافية وما انطويا عليه من جلبة وضوضاء طغيا حتى غدا المعنى يستظلُّ الى جانبهما وينساق بقلبهما ، كما ينساق الزبد على لجَّة الموجة الهادرة .

فالنغم الذي يدوي فيه هو نغمٌ خارجي ، اتفاقي ، أدنى الى الضجيج منه الى النغم . فلا بدّ لنا من أن نميّز بين الشعر الصافي والخطابة ، بين النشوة الفنية الشبيهة بالنشوة الصوفية والنزوة العصبية ، او ذلك الطرب الآني البدائي الذي يتفجّر بتأثير صخب الأشياء وأشكالها وألوانها . ولعل أبا تمام أدرك قصوره ، فردّد المعنى ذاته خلال بيتين متكررين ، وقد كان هذا الإقبال والإدبار على البيت الواحد رمزاً لِتَتَعْتُعِه وحيرته . والواقع ان الإنفعال بالأشياء لا بدّ أن يتحرّر من نفسة وينطلق ، فاذا احتضنه الخيال وتوحّد معه ، فانه يمنحه شكلا نفسياً ، فاذا قصّر الخيال عنه ، يجهض بافكار أو يسمح ذاته بذاته او يخادعها او يخدرها او يتعوّض عنها بنوع من الصخب في الالفاظ والعنف في النبرة . لا شك أن أبا تمام كان صادقاً معجباً ببطولة الممدوح ، لكن تلك الحالة لم تستطع ان تبدع الفـاظها وصورها ، بل اجتازت معبر العقل الذي جرّدها من ظلالها وهالاتها ، وغشيها بالألفاظ الفكرية ، وبخاصة عندما عاظلها وجانسها .

أما المتنبي فقد خطر في ذلك البيت بفلذة من الرؤيا ، لأن انفعاله توحّد مع خياله . وبدلا من ان يفهم شعوره ، ويخرجه عن طبيعته ، جعل يراه ويتمثله بعين الخيال الذي تلتقي فيه المادة بروحها ، والروح بمادتها .

التجارب الشعرية المعاصرة : والواقع ان هذا الاشراق الداخلي في الصورة لم يكد يتيسر الا للتجارب الشعرية المعاصرة ، وخاصة في شعر الرمزيين والسرياليين . فالأدب الكلاسيكي كان ادب وضوح ولم يكن ادب وصور داخلية ترتسم عليها أشباح الذات . وبالرغم من ان الرومنسيين قد اطلقوا النفس من عقالها ، فان انفعالاتهم كانت تمر في بوتقة العقل وحدود المقابلة والتشبيه . اما الرمزيون، فانهم لاحقوا سراب التجربة الكليّة في عصبهم الشاحب الموحش ، واحتضنوا العالم في ذواتهم ووشحوه بنوع من الخيال الثاني المعتم الذي تمّحي فيه الأشياء وتسقط مادتها وتفقد ثقلها الترابي ، فلا يبقى منها الا اطيافها التي تتراءى على افق ما ورائي بعيد . انه نوع من التلثّم والاغماء في ذاكرة الأشياء او شيء مما يتراءى للنفس عندما تعاني شعور الزوال وتشارف الى منحدر الوجود الآخر . وقد لا نغالي، ايضاً ، اذ نقول انهـا محاولة لمشاهدة الوجود من خلال تخوم الغيب والموت والظلمة .

وهكذا ، فان الخيال يحاول ان يقبض على اشباح الحقائق وارواح المعاني التي لا مقر لها في هذا العالم . ولعل هذا ما اشار اليه رانبو في رائعة السفينة السكرى اذ قال : « لقد شاهدت احياناً ما توهم الانسان انه شاهده » . لهذا قلما نوفق في الفصل بين الخيال الشعري والروحانيّة والصوفية في النفس البشرية . فحيث لا روح ينعدم ابداع الخيال الذي هو تجسيد لعالم الروح وتوقها الى التحرير من مادة الوجود واشكاله . فعندما يقول دي نرفال : ان قيثارتي تحمل شمس الكابة السوداء » نراه يصدر بنوع من الخيال الرائي الذي يدرك الابعاد المبثوثة في حنايا الروح والتي تنبثق كما ينبثق الطيف من قاع النفس المظلم ، المعصوب العينين ، انه نوع من وجود المادة وراء ذاتها ، او وجود الروح كطيف قانط ، مستوحش . وكذلك فيما يقول بودلير :

« ان مواكب الجنائز تجرُّ ذاتها في نفسي دون طبول او موسيقى ، فيبكي الأمل المخذول ، بينما يغرس الأسى القاهر علمه الأسود على رأسي المنحني . » فالجنازات بالاضافة الى الأعلام السوداء هي الاشكال التي تفتّق بها الخيال بتأثير احوال القنوط التي كانت تطأ وجدان الشاعر . والخيال ، في ذلك كله ، كان متنفساً للنفس لمَّ شعثها ووحّدها ، فاصبحت كالنغم تبث وهم الأشياء في عالم وهمه اعمق من حقيقته .

. . .

خيال حسي : الاانه ثمة نوع من الخيال المقيَّد بالاشياء ينطلق منها ويبقى في حدودها وفي النهاية نراه وقد اعادها الى ذاتها . وبينما كانت حدقة ذاك الخيال حَدَقَةً نفسيَّة ، مبدعة ، تذيب الأشياء وتبعثها من جديد ، فان هذه الحدقة هي حدقة بصريّة ، تتصل بالحواس وتقف عند جدارها . انه نوع من الخيال الخارجي الذي يعظم الأشياء دون ان يبدل من طبيعتها او ينفث فيها روحاً . نرى ذلك في مثل قول ابن الرومي :

ورازقيٌّ مُخطفِ الخصورِ كأنّهُ مخازن البَلُّورِ
لمْ يُبقِ منه وهَجُ الحرورِ إلاَّ ضياءٌ في ظروفِ نُورِ

فالضياء عبر ظروف النور لم يخرج عن طبيعة الألق المتوهج في العنب . انه تكثير له وغلوٌّ به ، وقد اعيد الى واقعه خارج حدود النفس . والخيال بذلك لم يترجمه او يبعثه . فهو خيال وصفي .

ومهما يكن فان الآفة العظمى التي تصيب الخيال هي آفة الجموح الذي يجعله ينطلق ويمتد ويتطاول بعد ان يفصل عن الانفعال ويستقل عنه ويغوى بالصورة لذاتها او يؤخذ بطرافتها وغرابتها . انه نوع من الخيال الخالي ، المفتون بذاته وبقدرته على العبث بمظاهر الوجود وطينته . ومعظم شعر الغلو في الأدب العربي هو وليد ذلك الخيال اللاهي الذي يمده الفكر من دون القلب ، فتغدو صوره خرافات ذهنية وليست رؤى نفسية .



العقل وحدوده في التجربة الشعرية

ذكرنا قبلا ان طبيعة التجربة الشعرية تخالف طبيعة العقل الذي يولّد الوضوح
يُعنى بالادلة والبيّنات . الا ان ذلك كله لا ينبغي ان يسوقنا الى الاعتقاد بأن العقل
نبغي ان يزول وتتعفّى آثاره ، جميعاً . فالشعر يعبر فيه عندما يَنحدر من تخوم
لحلم ليلامس للواقع ، كما انه ينطلق منه ويصدر عنه ، بعد ان يتخطّى ذاتــه
تعمى عليه الأشياء وتطغى الملامح والإخيلة النفسية التي لا احداق واضحة لها .
الشعراء الكبار هم ، غالباً ، المفكّرون الذين ادركوا نهاية مطاف العقل دون ان
يهدأ قلقهم ، فاذا هم يجوزونه الى ما يتراءى ويشرق لهم عبر الانفعال الذي يتوالد
ن قصور العقل وجموح النفس وانطلاقها . الشعر ينبثق عندما يعجز العقل المبـاشر
واضح عن ارتياد ظلمة النفس وعندما تعمى اضواءه ويتخدّر ويستسلم ، دون
ن يزول ويتعفى ، لأن زوال العقل من التجربة الشعرية يحولها الى خرافة خيالية
ر شعورية . فنحن اذ نقول ان الشعر يتخطى حدود الفكر ، لا نعني أنّه يزيله
ل نشير الى انه يتجاوز عن بطء البراهين والبينات حتى تتموه اضواء الحقائق العقلية
ب ظلمة النفس ، باثّة في التجربة الشعرية جذوراً منطقية تجعلنا نشعر ان ما يقوله
شاعر صادق ، بالرغم من ان العقل الواعي لا يقرّه ولا يسيغه . العقل يبقى كضوء
خافت لا يسطع ، فينير التجربة انارة تامة ، ولا يتألق حتى يمحو ظلالها . بل انه ضوء
ب ظلمة ، يهدي لكنه لا ينير ، مانعاً الانفعال من الشَطَطَ والهذيان . ففي الصورة
تي رسمها سعيد عقل لوجه المجدلية ، « صورة الشَفَق القرير السنى ، القرير
تناجي ، والذي مراميه في مدى النغمة الحنون ومدى الابتهاج » ، في تلك الصورة
رى ان العقل ما برح يضيء بنوره الصامت بعد ان خرج من حدود المادة إلى تخوم
لرؤيا . فالنجوى والنغم لم يتراءيا على وجه المجدلية الا بعد ان انشقّت سدود
لحواس واتّحدت بعضاً ببعض ، فاصبح الشاعر يسمع ما يراه عبر تغم داخـلي

شعوري بدلا من ان يبقى في حدود المشاهدة الخارجية المقيدة بظلمة المادة . هذه الصورة تولدت من انهمار العقل في التيار النفسي الذي ولدته الحواس المتآلفة في وحدة نفسية تامة . وهي لم تزل معطيات العقل بل نقلتها الى معادلة الشعور . انها الحقيقة العقلية التي اصبحت حقيقة نفسية شعورية . ولقد كانت الثانية وليدة الاولى او ان الثانية عادت الى الاولى بعد أن انهارت منها كما ينهار الواقع المتجمد الميت من مثاله الحقيقي . وهذا ما نفهمه اذ نقول الشعر هو محاولة للعودة الى عدن الحقائق الروحية الاولى ، قبل ان تتطين بالمادة والعقل والادراك .

مشاهد النغم : ويمكن ان نتمثل على ذلك ايضاً بقول ابن الرومي واصفاً غناء وحيد :

فيهِ وَشيٌ وفيهِ حِلِيٌ منَ النَّغْمِ مَصوغٌ يَختالُ فيهِ القَصيدُ

فابن الرومي يصل في هذا البيت الى ما فوق الواقع والعقل والمنطق ، لأنه لا يسمع النغم سماعاً بل يراه ويتَلَقّفه ، كأنه شاخص أمامه شخوصاً مادّياً . ففي النغم وشيٌ وحلي وفيه اختيال . وهذه الأمور ، جميعاً ، هي أمور بصريّة ، بيْنَا لا يكون النغم الا سمعياً . وذلك لأن ابن الرومي لم يسمع النغم في أذن المنطق بل أبصره في حَدقَة الرؤيا حيث تتلاشى حدود الحواس ويبدو مستحيلها ممكناً في حلولية النفس . وهذا البيت هو متحرِّر في ظاهره من العقل ، لأن النغم لا يشاهد الا فيما وراء حدقة الوعي . الا ان العقل بالرغم من ذلك لم يزل منه ، وانما انجذب واستتر واصبح كظل خفي غير منظور . فالوشي والصياغة والاحتيال هي ترجمة للتنوع والتموُّج اللذين يظهران في اللَّحن . وهكذا ، فان الشاعر انتقل في صورته الى ما فوق الفكر والوعي ، دون ان يتخلّى عنهما . لقد ترجمهما ترجمة نفسيّة حدسيّة ، في الرؤيا ، من خلال المظهر الخارجي الثابت . وهذا الرصيد العقلي المتواري هو الذي يَدَعُنا نتأثر بالصورة بالرَّغم من مستحيلها . فالشعر لا يمكن ان يكون خروجاً على العقل بل انه نزوع منه الى ما وراءه ، انه ذهول العقل وليس موته . واذ ما طغى الانفعال على العقل فان الشعر يصاب بالاختلال في أجزائه والمستحيل في تشابيهه واستعاراته ، فلا يعود الذهن

يُشخِّصها كما ان النفس لا تعود تتحسس بها . فهي ليست تنطوي على منطق ذاك ، ويقين هذه . لم يشحذها العقل بضوء حقيقته ولم تَكسها العاطفة بصدق احساسها . لهذا فان الذائقة المثقّفة لا تسيغها .

خروج على العقل : ولكي نمثل على الشعر الذي يغلب عليه الذهول دون ان يفتقد الأدلة المنطقية والشعر الذي يشتدّ به الانفعال ويقوى اعصاره ، حتى يقتلع الجذور المنطقية ويطفيء أضواء العقل اطفاء تاماً . نقابل بين البيت السابق الذي تحدث فيه ابن الرومي عن وشي النغم . والبيت التالي الذي يتحدث فيه عن تألّق جمال وحيد بقوله :

شمسُ دُجنٍ كِلا المُنبرينِ منْ شمسٍ وبدرٍ منْ نُورها يستفيــــدُ

فوجه وحيد يَسطع بنوع من الجمال الذي يَهَبُ النور ، ليس فقط للقمر بل للقمر والشمس جميعاً . والمقابلة اليسيرة بــين هذا البيت والبيت السابق ، تؤكد لنا ان الشاعر عبَّر في البيت الأول عن ذهول العقل وانحلاله وتلاشيه في وحدة الحواس ، اما في البيت الثاني . فان الشاعر خرج على العقل خروجاً سافراً ، ولم يتصل به مباشرة او غير مباشرة . بل ناقضه وتخلّى عنه تخلياً تاماً . هذا التشبيه هــو تشبيه مستحيل وليد الافتراض الخرافي الذي لا يترصده العقل او يثيره الانفعال الداخلي العميق . لأن الغلوّ لم يصدر عن الانفعـــال النفسي الذي تسربت اليه الجذور المنطقية . بل تولّد من طفرة الأشياء من ذاتها طفرة مُفتعلة . ليس فيها صدق العاطفة لتؤثّر فينا ، ولا توازن المنطق لتقنعنا .

وهكذا فان العقل لا ينبغي أن يظهر في الشعر ويَطغى على الانفعال حتى يجمدّه ويأسره ويفقده حرارة العاطفة ، ولا ينبغي أن يزول زوالا كاملا لأن زواله يجعل المعاني خرافية . وهمية تصعق الانتباه وتفاجئه بعدم توازنها ، بينا يزول تأثيرها سريعاً . لأنه لم يتولد من ذهول النفس في ولوجها إلى رحم ذاتها . ان فضيلة العقل في الشعر ان يكون كروح خفية تتراءى في خلايا الصور والتشابيه لا نُبصرها او نعيها . وإنما نشعر بها تختلج في خلية التجربة . تسيّرها حيناً وتسايرها أحياناً .

فالعقل ضروري لحياة التجربة بقدر ما يتغافل عن ذاته ، فيبقى منه روحه ، أسلوبه الحي ، نبصر آثاره الحيّة دون أن نُبصره . فيكون كالقدر في المسرحيّة اليونانيّة يؤثر على صيرورة الأشخاص دون ان يظهر على مسرحها .

العقل بين التشبيه والاستعارة والرمز : لهذا نرى ان الشعر الحديث يميل الى التجاوز عن التشبيه الى الرمز ، لأن التشبيه ليس، في الواقع، سوى قياس غير مباشر . فهو من هذا القبيل أيسر أسلوب من أساليب الوعي ، وأكثرها وضوحاً وأدناها توغّلا في النفس ، لأنه يقوم على المقابلة والاستنتاج ويؤدي الى المعرفة بالأدلة والبرهان . فعندما يقول امرؤ القيس :

وجيدٍ كجيدِ الرِّيم ليسَ بفاحشٍ   إذا هيَ نصَّته ولا بمُعَطَّلِ

نرى ان تشبيه عنق حبيبته بعنق الغزال لبث في حدود الوعي التّام . فهو يضع ظاهرة ليقابلها بأخرى ، مميزاً التشابه فيما بينها بأمر من الأمور . وهذا التمييز يتم في حدود العقل المحدّق بالأشياء من خلال الحواس وحدودها المقرّرة الحاسمة . وأدوات التشبيه هي ، في معظمها ، أدوات وعي وتعقُّل ، أدوات وضوح وتقرير تقرّب الأشياء بعضاً الى البعض الآخر . لكنها لا توحّد بينها ولا تدمجها ، فتغدو كأنها شيء واحد . فأمرؤ القيس ، عندما يقول : « وجيد كجيد الريم » يوعز بواسطة الكاف ان جيد الحبيبة يقترب بشكله الى جيد الريم ، لكنه ليس جيد الريم بالذات . وقد كانت الكاف اداة تقريب بين الظاهرتين ، وفي الآن ذاته ، أداة فصل واضح بين ذاتيهما . العقل في هذا التشبيه ينظر الى الأشياء بوضوح ولا يبلغ فيها الى الذهول والحلوليّة . ولهذا نقول ان أداة التشبيه تمثل سلطة العقل الذي يأبى أن يوحّد الأشياء التي لا وحدة مادية علمية حسيّة بينها .

وعندما يقول البحتري :

وكأنَّ الجرمازَ من عدَمِ الأنس وأخلالِه بنيَّةُ رَمسِ

فهو لا يوحّد بين الجرماز وبنية الرمس ، بل يقابل بينهما ويرى انهما يتفقان بعدم الأنس والاخلال، بالرغم من ان احدهما يختلف عن الآخر . وقد جاءت

لفظة « كأن » كما جاء حرف الكاف ، قبلا ، وسيلة لوصل الظاهرتين بنقطة من النقاط وفصلهما فصلا تاماً في الماهيّة والجوهر . وهذه اللفظة هي رمز للتعقّـل الذي يمنع الشاعر من الاستغراق في تحسس الأشياء والأنذهال عبرها ، ليبلغ من عمق الإنفعال والرؤيا ، ما يجعله يوحد الجزء بالكل ، متخطيّاً حدود التقرير العقلي الى الحدس النفسي الذي يقبض على وحدة الأشياء في عالم الشعور ، وقبل ان تنفصم وتتفرع وتستقلّ بعضاً عن بعض في عالم الوضوح .

إسقاط ادوات التشبيه : ولعل هذا يفسر لنا اصرار بعض الشعراء المعاصرين على اسقاط أدوات التشبيه من شعرهم اسقاطاً تاماً . فهم يهدفون الى التعبير عن ظلمة النفس البكر ، او عن عدمها الأول ، كما يقول مالرّمي ، ورأوا ان أدوات التشبيه هي أدوات فكر ووعي واستنتاج ، تصلح للتعبير عن العالم الخارجي ، عالم المنطق والعقل والعلم ، ولا تصلح للتعبير عن الرؤيا النفسية التي تحيا في إلفة وحلولية بعضاً ببعض ، حيث تمحّي الحدود بين الروح والمادة ، والداخل والخارج ، كما تمحي الحدود بين السماء والأرض في الملحمة . فالكاف والكأن وما أشبه هي وسيلة من وسائل التمييز الخارجي ونتيجة لرغبة الإنسان في تحديد الأشياء وفصلها بعضاً عن البعض الآخر فصلا تاماً . اما الرؤيا الشعرية فهي نوع من الظلال النفسية التي لا حدود فيها . انها الرؤيا التي تنفذ فيها النفس الى وحدة الوجود . وبقدر ما يتوسل الشاعر بأدوات التشبيه بقدر ذلك يظهر انه لما يبلغ الى حرم الرؤيا ولم تتجلّ له الأشياء تجلياً في الداخل . فعين بصره لم تنطفىء لتضيء عين نفسه . بل ان كلا منهما لبثتا نصف مطفأتين ، نصف مغمضتين . فثمة توازن بين الوعي واللاّوعي . وهكذا فان التشبيه يدل على ان النفس ما برحت تصدر الى الخارج لتفهم الأشياء اكثر مما تعانيها . انه نوع من الإدراك بالمقابلة والتقاط الجزء عبر الكل .

تشبيه ذو طرفين ماديين : وأشد التشابيه عقماً شعرياً ما كان طرفاه ماديين . لأنهما يدلان على ان النفس جعلت توازن الأشياء وتلتفت اليها التفات العالم الى المتجربة الخارجية عنه . وكنا قد رأينا ، قبلا ، ان الشعر تعبير عن انفعال النفس فيما

هو يعاني او فيما يكون شيئاً واحداً هو والنفس يسيطر عليها ويغمرها حتى تذهل عبره . غير مميزة بين ذاتها وبينه . وفي تلك المرحلة تعاني النفس الشيء ولا تفكر به وتتخلى عن يقينها الخاص لتتحد بيقين الإنفعال بكل ما فيه من غلو يجعلها تؤمن بما يخالف عادة الفكر الواعي والمنطق اللامبالي . اما في التشبيه فان الانفعال ينفصل ويستقل عن النفس . وبعد ان كانت تحت وطأة الذهول . اذ بها تتحرر منه وتثبته امامها لتفهمه . وفي تلك المرحلة يتحوّل الإنفعال الى أفكار واضحة لكنها ميتة ، بعد ان كان عواطف غامضة لكنها حية . فعندما يقول البحتري ايضاً :

قُصورٌ كالكواكبِ لامعات يَكدنَ يُضِئنَ للسّاري الظـــــلامــا

أو قوله :

كالسَّيفِ في أجذامِــهِ والغَيثِ في ارهامِــهِ . واللّيث في إقــــدامه

نرى ان الشعر لديه . قد طغا على زَبَد الوعي والإدراك . وقد سيطرت فيه حدقة البصر . أي حدقة الفهم والتقرير على حدقة الرؤيا الداخلية . فأطفأتهـــا وحوّلت الإنفعال الى معادلة فكرية . لا يشخص فيها أي ظلّ من ظلال النفس . فهي تقرير لأحطّ درجات الوعي .

. . .

التشبيه وارتباطه بنفسية الشاعر : إلا أن طبيعة التشبيه تلبث مرتبطة بنفسيّة الشاعر وثقافته وقدرته على الإبداع . فالتشبيه للشاعر كالموضوع هو الذي يمنحه قيمته في كيفية إقباله عليه وتوسله به .. ولئن كانت حدقة التشبيه حدقة وضوح ومقابلة ، فانّ الشاعر قد يحوّلها الى حدَقة رؤيا خالصة أو الى حدقة مموّهة الأضواء. اذا نظر اليها من خلال الذهول وليس من خلال الإدراك . فعندما يقول بشار :

وغادةٍ سوداءَ لَمّــــاعَـــــةٍ كالماء في لِيْنٍ وفي طِيبِ

أو عندما يقول :

وحديثٍ كأنّهُ قِطَعُ الرّوضِ وفيه الصّفــــراءُ والحمْرَاءُ

أو قوله :

وكـأنّ رَجْـعَ حَدِيثِهـا قِطَعَ الرِّياضِ كُسِينَ زَهْـرا

وعندما نقبل على مثل تلك الأبيات ندرك ان معادلة التشبيه قد تغيرت وانه جعل يلتفت الى الداخل بقدر ما يلتفت الى الخارج . وندرك ايضاً ان أضواء الوضوح التي كانت تسطع في التشابيه الأولى حتى التبذل جعلت الآن تتموّه وتكتسي قليلا او كثيراً من الذهول . لقد تولّد الذهول من ابتعاد طرفي التشبيه ابتعاداً فكرياً مادياً واقعياً ، واقترابهما اقتراباً نفسياً حدسياً شعورياً . فالعين المجرّدة تعجز عن التقاط الشبه بين الغادّة الحسناء والماء . لأن وجه الشبه ليس مبذولا او دنيّاً ، ولا يمكن ان يتفق للنفس إلا اذا أدركت روح الأشياء ونفذت من إطارها الخارجي المادي . والفرق بين هذا التشبيه وتشبيه امرىء القيس ، ان هذا الأخير يلتقط وجه الشبه في تأثير الأشياء عبر النفس . بدلا من ان يلتقط وجه الشبه في الشكل الخارجي عبر البصر . وبالرغم من انه ما برح يقوم على المقابلة . فان الوعي لم يسيطر فيه إلا على الشكل ، بينما لبثت روح المعنى معتمدة على يقين اللحظة النفسية التي تجمع في حدسها المبدع الأطراف المتباعدة في ظاهرها والمتقاربة في جوهرها . وفي مثل هذا النوع من التشبيه ، فان الوعي لا يرسم إلا خطاً خارجياً يظهر بوضوح ، لكنه لا يقوى على تبديد الذهول النفسي . هذا التشبيه هو معبر يصل بين برزخ الحلم ، وأرض المادة والواقع .

التوحيد بين الذات والموضوع : وكذلك الأمر في البيتين التاليين ، حيث بدا بشار كابن الرومي لا يسمع النغم باذنه ، بقدر ما يبصره بعينه او يتقبله في نفسه عبر الرؤيا الداخلية . وكما ان ابن الرومي شاهد في النغم وشياً وحلياً ، كذلك شاهد بشار فيه رياضاً وزهوراً . ويقيني ان تلك الرياض ليست رياضاً مادية بقدر ما هي رياض حدسية ارتسمت في نفس الشاعر اكثر مما ارتسمت على حدقة وعيه . انها رمز لحلوليّة النفس في الطبيعة وتوحّدها معها في تلك الأصقاع التي تتعانق فيها الحقائق ويمحي كثير من التشابيه التي يوفق الشاعر الى التقاط الشبه فيما هو شعور يعاني وقبل ان يغدو فكرة تفهّم . انه محاولة لالتقاط الشبه الوجداني من الصدى

الذي تتركه الأشياء في النفس . ولئن كان شكل المقابلة حسيّاً ماديّاً ، فان معناها روحيّ نفسي . يقول ابو نواس في وصف الخمرة :

كأنّما أخذُها بالعينِ إغفاء

ويقول ايضاً :

وتمَشّتْ في مفاصلِهِم كتَمَشّي البُرء في السّقمِ

وكذلك قول ابن الرومي :

لكَ مكرٌ يدِبُّ في القومِ أخفى من دبيبِ الغِذاء في الأعضاء
أو دبيبِ الملالِ في مُستهامَينِ إلى غايةٍ من البَغْضاء

ومثل قول سعيد عقل :

أنا ثَروَةٌ كالكآبةِ عُمقاً وكالغَيْهَبِ

او قول صلاح لبكي :

أمّا حبيبي فَهوَ ذاكَ الشّذا كأنّهُ طَيفُ الهنا الأزرَقُ

ففي هذه الأبيات كلها ، نرى التشبيه يدخل في ضباب الوهم والغموض . وذلك لأن المشبه به بالاضافة الى وجه الشبه لا يفيدان المشبّه وضوحاً ، أي انهما لا يحدّدانه ويدخلانه الى دائرة الوعي . بل على العكس ، فانهما ينقلانه من حالة الإدراك ، الى حالة الرؤيا ويغمرانه بالهالات والظلال الشعورية التي تنقله من واقعه الفكري المادي الى واقع نفسي روحي . فالثروة فكرة مادية ومجردة ، وقد غشيها الشاعر بكثير من الذهول اذ قارن بينها وبين حالة الكآبة ، فأزال حدودها وبدّد وضوحها وغلّفها بالوهم ، بعد ان كانت شاخصة شخوصاً ماديّاً في الذهن .

تقصير التشبيه عن دخول حرم الرؤيا : وبالرغم من ذلك ، فان التشبيه لا يبرح يضع حدوداً حاسمة بين المشبّه والمشبه به ، فهما متفقان مختلفان . يتفقان

في العمق ويختلفان في الطبيعة . وذلك يسوقنا الى الاعتقاد ، ابداً ، بأن التشبيه قد يضفي بعض الظلال والغموض. لكن سيطرة العقل تبقى طاغية عليه . مانعة التوحد بين المشبه والمشبه به . وذلك يعني ان التشبيه مهما تباعد طرفاه وغيض وجهه الشبه فيه وموهت حدوده ، ومهما تصدّى لغفلة الأشياء وحدسها الغامض . فانــه يقصر، غالباً، عن دخول حرم اللاشعور والرؤيا الفنية الصافية ، لأن جوهره يقوم على التقريب والمقابلة والتقسيم والانفصام . فهو رمز للجزئية من دون الكلية ، والفرع من دون الأصل ، رمز للوعي الذي يحاول ان يشيل بجناحي الرؤيا . فاذا قدماه تتشبّثان بأرض الواقع . وقد يهمّ بباب الرؤيا ، لكنه لا ينفذ الى قدس أقداسها . ومهما اوغل في الظلمة فان احد طرفيه يكون مضيئاً . رأينا ذلك في تشبيه الثروة بالكآبة ، ونراه ايضاً في تشبيه صلاح لبكي للشذا بطيف الهنا الأزرق . فالشذا معنى واضح تام الحدود مضاء اضاءة تامة . بينما جاء الطرف الثاني مظلم الحدس ، يوحي ايحاء غامضاً. ولا يدل دلالة فكرية واضحة . فطيف الهنا الأزرق هو طيف من الشعور الذي خطف فوق الوعي وفوق الشعور ذاته . فهو فيض من عتمة النفس ، الا ان الشذا اتصل به من طرف الإدراك . وقد لبث مقسوماً بأداة التشبيه بين الوضوح والغموض . بين المعرفة واللامعرفة . بعضه وجود مادي وبعضه وجود لا مادي .

التشبيه السريالي : ومهما يكن فلا بد لنا من القول أن السرياليين عرفوا نوعاً من التشبيه الذي تغشاه عتمة الأشياء وتحيط به من كل جهة . نرى ذلك في مثل قول اديب مظهر :

أعدْ على سمعي نشيدَ السُكُــــونْ حُلواً كمرِّ النَسَمِ الأسْوَدِ

فنشيد السكون والنسيم الأسود يقترب احدهما من الآخر دون ان يفيده اي نوع من الوضوح . ولقد خطف هذا التشبيه في صقع من الأصقاع النفسيّة السحيقة الغور التي لا تدركها شعلة العقل وأضواؤه التي تتوهم انها تجلو الأشياء بينا هي تزيلها ، في الواقع ، وتعفّي عليها . فالتشبيه في الشعر هو دلالة على سقوط الرؤيا واندثارها وتحجرها عندما تلامس طينة الواقع الصلد القاسي . لهــذا لا نبرح

نقول انه يبعد الشاعر عن الحلول في روح الأشياء والتقمص في صوفيتها وإدراك ابعادها التي تمتد من هذا العالم ولا تجد نهايتها الا في ابعاد الروح والعالم الثاني المستتر والمتقنع ببرقع هذا الوجود .

. . .

عمود التقرير والوضوح في الشعر العربي : وان من ينظر في طبيعة الشعر العربي يتحقق له ان عموده كان عمود وضوح يحاول أن يعي الأشياء ويفهمها ، أكثر مما يحاول ان يتصدّى لما فوق الوعي وما حوله او ما وراءه . وبدلا من ان يسعى الشاعر الى إذابة المادة في النفس كان يتجه اتجاهاً معاكساً . اذ يحاول ان يأسر ما هو نفسي في سجن المادة والوعي . لذلك كثرت فيه الجزئيات وطغى عليه التعليل والتوضيح . فامرؤ القيس عنـــد ما يشبّه عنق حبيبته بعنق الريم ، إنما كان يسعى . في الواقع . لتحديد العنق تحديداً تعادلياً مادياً منعماً في التقرير حتى النسخ. لذلك رأيناه يعدل من عنق الريم نازعاً منه بعض الطول،«وليس بفاحش»، مضيفاً اليه بعض الحلي . « ولا بمعطّل » . وقد كان هذا التعديل دلالة واضحة على انجذاب الشاعر انجذاباً تاماً نحو الوعي والتوضيح الذي قيّدته المادة بالتقرير والملاحظة حتى اصبح الشعر نوعاً من العلم بالأشياء . ولا بدع في ذلك لأن هم البدائيين ينصرف في مرحلته الأولى الى اكتشاف المادة والتعرف على حقائق الكون الظاهرة الثابتة . لهذا طغت الوصفية على الشعر الجاهلي ، كما طغت عليه المادية وأصبح عالم الشعر انعكاساً لعالم الواقع ونقلا له او نزوعاً به الى مثال اعلى منقول عن الحدود المادية . ولعل هذه المادية المشبعة بروح الواقع الصحراوي ، المتشبثة بيقين الأرض والتراب . هي التي منعت الجاهلي من ان يتمادى في تعليل الأشياء تعليلا .وجودياً يغلب عليه الذهول المبدع . كما رأينا عند الإغريق. ولقد تحدّرت هذه الواقعية الخارجية عبر عمود التقليد الذي قدّس الشعر القديم الى الشعر العربي . جميعاً . فلبث شعر تقرير ووصف وغلوّ بالمظاهر ، ولم يكد يعرف التعبير عن حالات اللبس والغموض .و اذا مـــا خطفت لديه بعض الرؤى والصور المشوبة بقليل او كثير من الغموض النفسي ، فقد كان يسرع لتوضيحها وانارتها حتى تغدو شبيهة بالمعادلة النثرية .

آبيات تفسيرية : فالبحتري اذ يصف الانوان يقول :

يُتَظَنّى مِنَ الكآبةِ أنْ يبدو لعَيْني مُصَبِّحٍ أو مُمَسّي

مُزعجاً بالفِراقِ عن أنسِ إلفٍ عَزَّ أو مُرهَقاً بتطليقِ عُرسِ

ان لفظة « يتظنّى » في هذين البيتين تؤكد ان البحتري لم يستسلم قط ، لذهول الأشياء ، بل لبث يراقبها ويرنو اليها من الخارج . فالايوان ليس مزعجاً بالفراق وإنما الناظر اليه يتوهّم ذلك ، أي ان الشاعر لم يعرف الحلوليّة ليوحّد بين واقع الإنسان وواقع الايوان ، بل قارب بينهما في التأويل والوهم ، دون أن يتخدّر وعيه وتذهل حواسه ، فيغدو وهمه العقلي حقيقة نفسية ويقيناً وجدانياً لا ريب فيه . فهذا الشعر هو شعر الفكر المتماسك المعتصم بذاته ، الذي يطوف به أعصار النفس ويجول حواليه ، دون أن يطغى عليه ويسوقه في تياره .

ومن ذلك ايضاًتعليل ابن الرومي لقوله في غناء وحيد :

تَتَغَنّى كأنّها لا تُغَنّي من سكونِ الأوصالِ ، وهيَ تُجيدُ

لا تَراها هُناكَ تجحَظُ عينٌ لكَ منها ولا يَدُرُّ وَريدُ

ولقد ظهر في الشطر الأول من البيت الأول قليل من اللبس ، فسارع الشاعر الى تبديده وايضاح معالمه في الشطر الثاني من البيت ذاته ، وفي البيت الثاني والأبيات اللاحقة جميعاً . وليس حرف الجر «من» في قوله : « من سكون الأوصال» ، سوى حرف تعليل وتفسير اوضح الشطر الأول إيضاحاً نثرياً . وبالرغم من ان الغموض في ذلك الشطر ليس غموضاً نفسياً ، بقدر ما هو غموض بياني تعبيري ، فان شرحه يدلنا دلالة واضحة على ان طبيعة ذلك الشعر لم تكن تيسر للمعاني والصور المغمورة بالغموض ، بقدر ما تتيسر للمعاني المخطوطة الواضحة المعالم والتحاديد .

ونرى ذلك ايضاً في تحديده لنشوة الطير بقوله :

فتخالُ طائرَها نَشوانَ مِنْ طَرَبٍ

وَالغُصنَ مِنْ هزِّهِ عطفَيْهِ نَشوانا

وقد جاء حرف الجر «من» في هذا البيت كما جاء في البيت السابق وسيلة للتوضيح اذ علل ما تخايل للشاعر من نشوة الطير بهز العطفين . وبعد ان كان يتوهم لنا ان النشوة هي نشوة نفسية ، اذا بها تصبح مخايلة خارجية منقولة عن ظاهر الأشياء . فالغصون ليست منتشية ، وانما هز عطفيها يوهم بذلك . وربما تضاعفت آفة التعليل بفعل «تخال» ، وهو شبيه بفعل «يتظنى» الذي شاهدناه في احد الأبيات السابقة المجزوء من قصيدة البحتري في وصف ايوان كسرى . وهما جميعاً يشيران الى ان تجربة الشاعر لم تكد تعرف اليقين النفسي الذي يتخطى المخايلة الخارجية الواعية الى نوع من الاحساس الحتمي العميق الذي يجعل من اللحظة النفسية حقيقة وجدانيّة . لا يمكن ان يدفعها او ان يزيلها المنطق العادي القاصر . فالشاعر العربي قلما وفق في صهر المادة واذابتها والتقمص فيها ، لأن عقله كان يعقله ويصده عن الانطلاق الى الحقائق الحية التي لا ترى ولا تفهم بل تنبجس بنوع من حنين النفس للمجهول المختبىء وراء جدار الكون .

ذروة التجريد والوعي عند المتنبي : ولقد بلغ هذا الوعي للاشياء ذروته عند المتنبي . وتجسد لديه بالتجريد الذي يرتقي من الواقع الى المبدأ الذهني الذي يمثّله ، فكان شعره تفكراً بالحياة من خلال نواميسها الطبيعية والمادية والواقعية ، ولم يكن تخطياً لها وتعبيراً عما لا يعبّر عنه في وسائل اللفظ والفكر العاديين . ان ابعاد شعر المتنبي هي ابعاد حياتية واقعية تقوم فضيلتها على صحة التقرير والمعرفة والأستنباط ، وقد انحسرت ، غالباً ، امام سور العقل فغالت بما يدركه وعقدته ، وقصرت عما يتعداه وما لا يدركه .

أما الغموض الذي نشهده عند أصحاب البديع فلم يكن غموض الحالة النفسية التي تتراءى وراء أصقاع الواقع الثابت المتجمّد ، بقدر ما كان غموضاً فكرياً يتعمّد فيه الشاعر ستر المعاني وتعميتها وتعقيدها وتوليدها واسقاط القرائن الواضحة التي تربطها بعضاً ببعض . فهو غموض ذهني فكري متعقد ، وليس غموضاً إيحائياً خاطفاً .

الاستعارة : لقد أجمع البيانيون على ان الاستعارة هي أبعد شأواً فنياً من التشبيه . لكنّهم لم يحُدّدوا سبب ذلك بوضوح. والواقع اننا اذا نظرنا الى الاستعارة نرى انها ليست سوى تشبيه مختصر . اختلت معادلته وسقط طرفه الأول واستعيض عنه بالخطف مباشرة الى الطرف الثاني ، أي الى المشبّه به . ولقد كان سقوط الطرف الأول من أهم الأسباب التي أضفت على الاستعارة عمقاً وبعداً فنياً ونفسياً ، وذلك لأن سقوط الطرف الأول حرّر النفس من بطء الاسلوب المنطقي . وحرّر ايضاً المعادلة من وضوح الإسلوب النثري . وكساها بقليل او كثير من الوهم والغموض المتولّدين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء .

فعندما يقول المتنبي :

بناها فأعلى والقَنا يَقرَعُ القَنَا ومَوجُ المنايا حَولها مُتلاطِمُ

نرى في استعارة الموج للمنايا بعداً فنياً تقصّر عنه معادلة التشبيه في طبيعتها البرهانية الإيضاحية . فبدلا من ان يقول الشاعر ان المعركة شبيهة بالبحر وان الموت شبيه بامواجه ، تجاوز عن هذا التفسير النثري الذي يزيل روعة الغموض النفسي وعمقه وتصدّى الى رؤية أمواج المنايا المتلاطمة . وقد جاءت الاستعارة وسيلة للايحاء النفسي الغامض . كما كان التشبيه قد جاء وسيلة للايضاح الفكري .

وهكذا فان الاستعارة تستقيم ، غالباً ، على قياس منطقي تعادلي كالتشبيه . الا انها تخطف مباشرة الى النتيجة النهائية . موحّدة توحيداً تاماً بين المشبّه والمشبه به . وآية ذلك كله ان التشبيه يلبث تحت سيطرة العقل الذي يمنعه من ان الموحّد توحيداً تاماً ما لا يتوحّد في منطق الواقع والحقيقة الحسية والمعرفة البرهانية . أما الاستعارة فانها تنطلق من المعادلة المنطقية التي ينطلق منها التشبيه . ولا تعتم ان تتخطاها وتتخطّى سلطة العقل التقريري الواعي وتصهر الأطراف المتقابلة صهراً نفسياً ، يولّد واقعاً نفسياً جديداً . لا يقل صحة وصدقاً عن الواقع القديم .

وبالرغم من انها اقل منه شيوعاً . فالاستعارة تمنع الانقسام والانفصام وتلتقط الأشياء في حدود نفسية تكون فيها مظاهر الوجود والأحوال الوجدانية في حالة الفة وتقمص . وقبل ان تبين فيها ملامح العالم الخارجي والعقل الذي يعبر عنها . فالموت والبحر لم يوجدا في ذهن المتنبي منفصلين بل التبسا بعضاً بالبعض الآخر وانصهرا عبر اليقين النفسي حتّى اصبح ما يصح في احدهما يصدق الآخر . فليس ثمة ذاتان بل ذات واحدة . لذلك نسب الشاعر امواج البحر الى المنية كأنها صفة قائمة فيها قياماً فعلياً حياً . وليست منسوبة اليها او مفروضة فيها او مقحمة عليها . فهي لم تتظن تظنياً كما رأينا عند البحتري كما انها لم تخضع لأساليب التفسير والتقرير التي خضعت لها صور ابن الرومي . انها قبض على الأشياء قبـــل الفهم ومحاولة لحمل الواقع محملا جديداً يحقق به الانفعال ذاته ، ويتخذ شكلا ويلج الى قلب الأشياء قبل ان يعي ويهدأ ويواجهها مواجهة مدركة تلتوي وتلتف وتتباطأ حتّى تتجلى وتتضح .

الاستعارة النفسية والاستعارة الفكرية : ومهما يكن ، فان الاستعارة قد لا تنطوي ، دائماً على روح الشعر . وبالرغم من انها اكثر تيسراً للتجربة الشعرية من التشبيه . فانها لا تبث الإيحاء الشعري بثاً صادقاً ، الا اذا كانت العلاقة التي تربط المستعار بالمستعار منه ، علاقة نفسية سحيقة تكشف الارتباطات الغامضة بين النفس والوجود . لهذا فليس في قولنا « رجل قامت تعانقه الأسد » الا ظل باهت من الغموض الذي لم يتولد من الخطف النفسي بل من الإيجاز الكفري . فهي متأتية عن سرعـة الادراك وليس عن سرعة الانفعال . وهي وان كانت ارقى من التشبيه عقلياً لا تقل عنه عقماً في التقرير والتفكير والإيضاح . اما عندما يقول امرؤ القيس :

وليلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أرختَى سُدُولَـــــه

عَـــــليَّ بأنــواعِ الهُمُــومِ ليَبْتَـــــلي

نرى ان الاستعارة تقوم على التقريب بين الليـل والخيمة والاستعاضة عن المستعار منـه باحدى خصائصـه وهي السدول . فهذه الاستعارة المكنية هـي

اقرب الى الشعر من الاستعارة الأولى، لأن العلاقة التي تربط بين الليل والخيمة ليست علاقة دنيّة مبتذلة ، وهي لم ترتسم على حدقة البصر والعقل بل على حدقة الخيال السحيقة الابعاد ، النائية الأغوار . ان خيمة الليل محاولة لتقريب الأشياء من خلال الالتماعة النفسية ، عبر خيال مبدع خالق بشكل حلولية روحية . فالليل الذي أرخى سدوله خطف في تخطي النفس لذاتها العقلية ، الى ذاتها الحدسية الابداعية . ولقد جاء هذا التوحيد التام انتصاراً لليقين النفسي على البرهان العقلي . فبدلا من ان يروض العقل الانفعال ، تسلط الانفعال على العقل وطواه في ذاته طياً وروضه .

ومهما يكن فان روعة امرىء القيس في ذلك كله ، انه لم يكتف بالتوحيد بين طرفي المعادلة او الاستعاضة عن المعادلة كلها بجزء جوهري من اجزائها بل نرى انه يوغل في الرؤيا ، عبر خياله الخالق مزيلا الحدود بين الذات والموضوع . بين النفس والمادة . فسدول الليل بالنسبة لامرىء القيس ، ليست سدول سواد بل سدول هموم ، اي انه وحد بين ظلام الليل في الخارج وظلمة الهموم في الداخل . فجعل يبصر همه بعينيه بقدر ما يعانيه في نفسه ، خالعاً في ذلك كله نفسه على الكون .

وهكذا ، فبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها وانفصالها بالجوهر والماهية، فان الاستعارة تغالي بذلك الشبه الجزئي وتجعله يتضخم ويتعاظم ويمتد حتى يستولي على الكل بتأثير الانفعال النفسي او الحدس الفكري الذي يصل الى نتائج الأشياء قبل ان يمر باسبابها .

الرمز: اما الرمز فهو لا يجمع اطراف الأشياء الى بعضها بعضاً ، وانما يصدر من الداخل الى الخارج او يلج من الخارج الى الداخل،فيجسد النفسي بشكل مادي مبتكر ، ويبعث المادي ، محاولا ان يبدع العالم ابداعاً جديداً . فالرمزيون يعتقدون كما كان يعتقد افلاطون ، ان عالم المادة والواقع والحس ، هو عالم مشوه ساقط ، انه انعكاس كثيف مظلم لعالم الحقيقة . فالواقع هو الحقيقة بعد ان تزول وتفقد ذاتها وتنهار من عدنها الروحي الأول وتنطفىء اضواؤها في ظلمة هذا الوجود . لهذا يرى هؤلاء ان عالم الواقع والمادة،هو عالم منكر زائف ، انه قناع وستر وطين .

وهنا تظهر اهمية الرمز الذي هو اشارة منظورة خارجيّة كما يقول تندال لحالة داخلية ، او شيء شبه محدود لشيء غير محدود في سبيل اكتشاف العلاقات الغامضة التي تربط بين المادة والروح . لا شك ان هذه العلاقة التي توحّد العالم الخارجي والداخلي ليست علاقة واضحة مقررة بل حدسية . فلو عدنا لهذه الأبيات المجزوءة من احدى قصائد اديب مظهر حيث يقول :

أعِدْ على نفسي نشيدَ السُكُونْ   واستَبْقِني بالله يــا مُنْشِدي
فإنّ تجوابَ عَزيــفِ المنُـــونْ   حلوٌ كَمُرِّ النَسيم الأسْوَدِ

لرأينا ان هذه المشاهد الخارجية قد عبرت في مصهر النفس وتجسدت من خلال ما يوحيه يقينها . فالمنطق لا يسيغ نسبة النشيد الى السكون الا ان ما يستحيــل في المنطق يبدو ممكناً في النفس . فهذا النشيد يتلى في مسمع داخلي عندما يغيب العقل عن ذاته ويستسلم لتيار الأحاسيس .

ومهما يكن ، فان نشيد السكون يبدو اقل ذهولا من النسيم الأسود وذلك لأن حدقة الحس انطفأت فيه وظهرت الارتباطات الغامضة المنبعثة من اعمـاق النّفس كنتائج نهائية لبواعث مجهولة ، كانّ قد تأثر الشاعر خلال حياته تأثراً عميقاً بالنسم وربما بعث في روحه شيئاً من الانشراح وارتبط بوجدانه ارتباطاً حميماً ، وما عتمت حياة الشاعر ان تعقدت بمصيرها ، وشعرت باليأس بعد ارهقتها ضوضاء الحياة فجعل يتمنى نعيم الموت وهدوء الطبيعة وقد تمازجت هذه الانفعالات بنفسه واتحدت وانصهرت بعضاً ببعض ، متخطية حدودها وتجسّدت بالنسم الأسود ، خالعة عليه اسوداد البؤس ، وحلاوة الهدوء و السكون والموت .

العوامل التي تؤثر في الأسلوب الفني

تتباين طبيعة الاسلوب بين شاعر وآخر وفقاً لجملة من الأسباب نوجزها فيما يلي أهمها :

النوع الأدبي : ان تعيين النوع الأدبي الذي تنتسب إليه القصيدة ييسّر مهمّة الناقد ويمهّد لفهمها واكتشاف المميزات التي ينبغي ان ان تشخص فيها من حيث الأسلوب . فاذا غلبت القصيدة النزعة الملحميّة ، فانه يتتبع خطّ الخارقة والغلو الذي تشتمل عليه . ويقابل بين ما يشهده فيها من معان وما يشهده في الملحمة الطبيعيّة . وكذلك الأمر ، فيما إذا كانت القصيدة سياسيّة ، فإنه يقابل بين معانيها والمعاني التي درجت في الشعر السياسي ، ليقرر ، بعدئذ ، مدى ابداع الشاعر وتقليده للآخرين . أما إذا كانت القصيدة وجدانيّة ، فإنه ينصرف الى اكتشاف الظلال النفسيّة والتموّجات المبهمة التي تستشف عبر الأسلوب ، فضلا عن وسائل الإيحاء وطبيعة الانفعال ومدى سيطرته على الموضوع ووظيفة الخيال والصورة ، وما الى ذلك من خصائص ترتبط بالشعر الوجداني .

بعدئذ يتصدّى لتقرير المميزات العامّة للاسلوب مفتشاً عن البواعث الظاهرة والخفيّة التي أدت بالشاعر الى نظم قصيدته بالأسلوب الذي وقّعت فيه .

الأسلوب الفني وعلاقته بنفسية الفنان : وينبغي لذلك ان يتمثّل نفسية الشاعر وأخلاقه ومزاجه ، كما سبق ان فعل في تحرّيه عن جذور التجربة ، وقد طالما قيل ان الأسلوب هو الرجل . فاذا لم تفهم نفسية الشاعر ، يصعب ان تفهم اسرار صياغته الفنية . والواقع ، ان الشاعر ذا النفسية البدائية ، يختلف اسلوبه عن الشاعر ذي النفسية الحضرية . والشاعر الرضي المتفائل يتميز اسلوبه عن اسلوب الشاعر المتشائم ، الذي ينظر الى الحياة والأشياء من خلال زجاجة سوداء . فاذا شخص

الناقد امام قصيدة جاهلية ، مثلا ، فانه يمكن ان يدرك مميزات اسلوبها من مميزات نفسية الشاعر ، لأن خصائص النفس تنتقل أبداً الى الأسلوب ، وتطبع فيه . لهذا ، فاننا نرى ان البيت في القصيدة الجاهلية مستقل ضمنها ، كما كان الجاهلي مستقلا ضمن قبيلته ، وان التشابيه تكثر في قصيدته . ذلك ان البدائي ، في بطء ذهنه ، يكتشف العالم بالمقابلة والاستنتاج . ولعلنا اذ ننعم بواقع قصيدة الجاهلي ، يتحقق لنا انها انعكاس لنفسيته البدائية ، وما تشتمل عليه من اختلال منطقي ، وضعف في الحس الهندسي الذي تتطور منه الأشياء تطوراً ، وتنسجم بعضاً بالنسبة للبعض الآخر . فالشاعر يلم بالتشبيه مستطرداً من المشبَّه الى المشبَّه به ، ويحول المشبه به الى موضوع خاص مستقل عن الموضوع الاصيل . وكذلك الأمر ، فانه قد يخطر في بيت لاحق بمعنى ينقض ما ألم به في بيت سابق . من ذلك قول عمرو بن كلثوم في الافتخار ببني قومه :

إذا بلغَ الفطامَ لنا صبيٌّ ... تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا
ملأنا البرَّ حتى ضاق عنَّا ... وظهرَ البحر نملأُه سفينا

ثم يردف واصفاً المعركة بينهم وبين أعدائهم بقوله :

كأن ثيابنا منَّا ومنهم ... صبغنَ بأرجوانٍ أو طلينا

ففي البيت الأول اسرف الشاعر بالغلو ، حتى جعل الجبار من اعدائه ، اي أقوى رجل فيهم ، يخضع للصبي من قومه ، أي اضعفهم جميعاً . وهو لا يقتصر على ذلك ، بل جعل الجبار ينهار امامه ويسجد له . ولعل البيت الثاني لا يقل عن البيت الأول غلوّاً يقارب الاجواء الملحمية ، خاصة عندما يدّعي الشاعر ان بني قومه يغشون سطح البحر بالسفن . والعربي لم يكد يلمّ بالبحر ويتجرأ على الانحدار اليه ، الا زمن معاوية . وهكذا ، فان البيتين الاولين يرسمان صورة مروّعة لقوم الشاعر ، حتى يخيّل الينا ان هؤلاء لا يموتون الا حتف أنفهم ، وأنه لا قبل لاحد بهم ، اذ ان الرضيع منهم يخضع الجبابرة . الا ان البيت الاخير الذي

اردف به . سفح اسطورة البيتين الاولين وناقضها . فكيف يمكن ان نوفق بين قول الشاعر ان الرضيع من اهله يخضع الجبابرة ، وقوله ان ثياب بني قومه مخضّبة بدمهم ودم أعدائهم ؟ في البدء كانوا هائلين مروعين ، وفي البيت الاخير اصبحوا من سائر البشر يقتلون كما يُقتلون ، ولم يعد الرجل منهم قادراً على اخضاع رجل آخر يضاهيه . فكيف بالرضيع واخضاعه للجبار ؟ ذلك جميعاً يدلنا على ان طبيعة اسلوب القصيدة الجاهلية كان منقولا عن واقع النفسية البدائيــة التي تعيش في فوضى وقلق من ذاتها ومن الكون .

وكذلك الأمر ، فان القصيدة العباسية اصبحت تعبر ، في اسلوبها ، عن واقـع النفسية العباسية . وما اشتملت عليه من قدرة هائلة على تجريد المعـاني ، وتداولها بوضوح ويقين . كما كان البدائي يتداول الأشياء الحسية الماديـة الشاخصة في حواسه . لهذا ، فان معاني القصيدة اوشكت ان تتّحـد وتتدرّج بسببيـّة محكمة . كما ان التشبيه توازن وابتعد عن الاستطراد الذي كان شائعاً في العصر الجاهلي . لأن نفسية العباسي غدت نفسية حضريـة ، تنعم بفضيلة الاستقرار والتأمل . ولا بدّ ان يُعنى الناقد بطبيعة نفسية الشاعر ذاته ومدى تأثيرهـا في اسلوبـه . فابو تمام تمرس كثيراً بالاسلوب الفلسفي ، حتى تطبعت نفسه به وجعل يعلل الأشياء في شعره ، اكثر ممـا يوحي بهـا او ينقلها . وابن الرومي تـأثر بالجدل وعلم الكلام . فانتقل اسلوب الجدل الى طبيعة نفسه . وجعل يعنى في شعره بتفضيل المعنى وإنهاكه . كما يفصّل الكلاميون وينهكون قضية من قضاياهـم . كما ان ميله للتشاؤم والتفكير الدائم بالذّات والالحاح بالتردد على فكرة واحدة . ثابتة في نفسه . جعله يتردد على معنى واحد ثابت في نفسه . يقلّبـه ظهراً عـلى عقب ، حتى يميته ، كما يقول ابن رشيق . أولسنا نستشفّ ، أيضاً ، في دوي النغم ، خلال قصائد المتنبي تأثيراً قاتماً ، غير مباشر ، لما كان يضطرب فيه من ميل الى العظمة . ان قصائده تهدر هديراً كنفسه .

النفسية الجماعية : ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أن الاسلوب الفني يتأثر ، غالباً ، بالنفسيّة الجماعيّة المسيطرة على روح العصر الذي يعايشونه . لهذا غلبت النزعـة

الوصفيّة المادية على معظم الشعراء الجاهليين . وذلك لأن النفسيّة البدائيّة هي نفسيّة مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسّي أو في أشكالها الظاهرة . وهو يعجز عن التجريد الذي يتداول المعاني في الذّهن ويعجز ، أيضاً، عن الرؤيا التي تصهر العالم المادي وتذيبه وتوحد بينه وبين العالم الداخلي . لذلك قلما نشهد في شعرهم خيالا خالقاً ، يبصر فيما وراء الأشياء ، وانما هناك خيال حسّي حسير . يعيد الأشياء الى ذاتها في حدود الأشكال والألوان والمظاهر . وهكذا . فإنّ اسلوب الشعر الجاهلي تطبّع بطابع النفسيّة الجاهليّة وتميّز بميزاتها العامة . ونحن إذا أحصينا الفنون الشعرية التي جرى عليها ذلك الشعر لرأيناه ينحصر في الفخر والهجاء والمدح والرثاء والوصف . وهي عواطف ونزعات لا يعظم امرها الا في النفس البدائيّة . لأنها وليدة الانفعال العنيف والميول والغرائز . فالمدح لا يعدو العاطفة الساذجة التي يؤخذ بها البدائيّون الذين تستهويهم مظاهر الفروسية دون ان يكون لديهم من الروية ما يحدّ من اشتعال عواطفهم وتلهّبها أمام مشاهد تخدع النفس البسيطة . لكنها تعجز عن خداع النفس الرزينة التي تلج الى الأعماق وتدرك بؤس المصير البشري وضعف الإنسان وعاهته ونقصه . أما الهجاء، فهو توأم المديح بالرغم من أن الأول سلبي والثاني إيجابي . فهما يصدران . جميعاً . عن النزوة البدائية ، ولعلّ الهجاء هو أشدّ إنعاماً في البداوة من المديح . لان النفسيّة الحضرية هي نفسيّة الكبت والانفجار . فالحضري قد يحقد . لكن المحاذير الاجتماعيّة تمنعه من أن يفجّر حقده . ذلك لأن وعيه الخلقي والاجتماعي يعقل انفعاله ويحدّه . بينما يعبّر البدائي عن نقده بأشد سوره فجاجة وعتوّاً . والحضري يتعدّى في حقده الأفراد الى الحياة ذاتها . لأنه يرى خلال تقصّيه للأشياء ان النقص ليس في الفرد وانما هو في خليّة الحياة ذاتها . وهكذا . فان الهجاء هو تعبير عن نفسية منعمة في البداوة لم تتقيّد بالضوابط الاجتماعيّة .

تأثير البيئة في الصور والمعاني الشعرية : تشخص التجربة الشعرية . عندما تكون معاناة في النفس . بظلال خفية . هاربة . كثيرة التحول والاختفاء لا يمكن ان نتلمسها بوعي وتثبيت . لأن الشعور يُعانى معاناة . ولا يُفهم فهماً . والشاعر يحاول ان ينقل ذلك الشعور الغامض . دون ان يوفق الى ذلك . لشدّة خطفه وسرعة

وتحله . لذلك ، فهو يتوسّل أبداً ، بالصورة لأنها تضع القارىء أمام مشهد يثير في نفسه الشعور الذي كان الشاعر قد عاناه ، ناقلة بذلك التجربة من نفسه الى نفوس القراء . ولعل مادة هذه الصور تقتبس ، غالباً ، بصورة واعية او لا واعية، مما عاناه الإنسان في بيئته ، او مما شاهد فيها مع قليل او كثير من التحول والتحوير اللذين تضفيهما على الواقع الخارجي المادي . وهكذا ، فإنّ المظهر الخارجي ، اي المشهد المنقول عن البيئة المادية او سواها ، انما يكون ، غالبا ، رمزاً خارجياً لحالة داخلية . فاذا قدر لشاعرين ان يتصدّيا لموضوع واحد ، فان معاني شعرهما ، تختلف اختلافاً عظيماً ، بالنسبة للبيئة التي يعايشانها . فامرؤ القيس اذ تصدى لوصف الليل ، قال :

وليلٍ كَمَوجِ البَحرِ أرخى سُدولَه ... عَليَّ بأنواعِ الهُمُومِ ليَبتَلي
فقُلتُ لَه لمَّا تَمطَّى بِصُلبِهِ ... وأردفَ اعجازاً ، وناءَ بكلكلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ ... بصبحٍ ، وما الاصباح منك بأمثلِ

فالشاعر يتمثل الليل كما ذكرنا بجمل يتمطى صلبُه وينحني بكلكله على الأرض . والواقع ان تمثيل الليل بصورة الجمَل لا يمكن ان يحدس الا للجاهلي الذي نما وترعرع في الصحراء ، وتأثرت وتطبَّعت نفسه بمشاهدها . لقد طالما شاهد الشاعر الجمال وهي تنحني على الأرض ، وقد انحدرت هذه الصورة الى غفلة التأثر في وجدانه ، حتى اذا اعترّاه الليل بالسهاد ، وشعر بوطأته ، دخل في الذهول الشعري . فتوحّدت صورة الليل الذي يرهقه مع صورة الجمل الذي ينوء بثقله . وهكذا ، فان امرأ القيس عبر عن نفسه من خلال بيئته أو بالأحرى من خلال تأثيرات البيئة في نفسه .

وهذا الواقع شائع في الشعر ، فالشنفرى اذ يتمثّل الهموم يصورها بقوله :

والف هموم ، لا تزال تعوده ... عياداً ، كحمى الربع أو هي أثقل
اذا وردت اصدرتها ثم انها ... تثوب ، فتاتي من تحيت ومن عل

فهو يمثل الهموم في اقبالها وادبارها ، بقطيع من النياق او الجمال التي تجتمع حول نفسه ، كما تجتمع حول المياه ، وتكاد لا ترد اليه حتى يصدرها ، لكنها تعود فترد من جديد . وطبيعة هذه الصورة لا تختلف عن طبيعة صورة امرىء القيس ، وهما ، جميعاً، منقولتان عن واقع البيئة الجاهلية . واذا شخصنا الى الشعر العباسي ، نرى ان الصورة قد تحولت وفقاً للبيئة الجديدة ، فكثر فيها التنميق والتعقيد البديعيان ، المنقولان عن التنميق والزخرفة في النقوش والفسيفساء الشائعة عصرئذ . وجعلت تستعير مشاهد من البيئة العباسية ، كما كان الجاهليون يستعيرون التشابيه من بيئتهم . فهم يشبّهون بالرياض والوشي والتفويف والتجعيد في النقوش والرخام . والأمثلة على ذلك تكثر في شعر أبي تمام والبحتري وابن الرومي ، مما لا مجال للافاضة بالتمثّل عليه[1] .

وهكذا ، فان الناقد الذي يقبل على النصّ دون ان يتمثّله في بيئته الزمانية والمكانية ، يعسر بل يستحيل عليه تذوقه وتقديره ، واكتشاف حقيقة المؤثرات التي تفاعلت في توليد تجربته ، وصياغة اسلوبه .

هذه عامة ، أهم الأمور التي ينبغي ان يعنى بها الناقد في محاولته لاكتشاف النص الشعري ، وثمة ايضاً تأثير الثقافة ، والتجارب وقوة الحدس ، وما الى ذلك مما اشرنا إليه سابقاً .

العبارة : ومن الشائع ايضاً في تقليد النقد الادبي ان يفصل الناقد بين ما يسمونه المبنى والمعنى في الشعر ، مقيّماً كلاً منهما منفصلا عن الآخر ، مفككاً وحدة التأثير في التجربة الشعرية . والواقع انه ليس ثمة حدود بين تأثير المعنى وتأثير المبنى في العملية الفنية ، بل انهما يجتمعان ويتولدان ، معاً ، في لحظة نفسية واحدة . والتأثير الذي يعترينا ليس من المعنى وحيداً ، وليس من المبنى وحده ايضاً ، بل انه من الاثنين ، جميعاً . ولعل ما يتبرّر به جماعة النقاد الذين يفصلون بين المعنى والمبنى ، قلما يبرر تفكيكهم لوحدة القصيدة، وتمزيق اوصالها وتشويه خلايا التجربة الحية . فهم يدّعون ان الفصل بين المبنى والمعنى ، ليس سوى حيلة خارجية لتسهيل الدراسة ،

---

١ – راجع كتاب « فن الوصف » الجزء الثاني وهو للمؤلف .

والولوج الى فهم القصيدة . والواقع . ان تفكيك القصيدة بذلك الشكل لا يسهّل الدراسة بل على العكس ، فانه يجعلها مستحيلة او على الأقل كثيرة التشويه . كيف يمكننا ان نفصل بين المعنى والمبنى في قول النابغة :

كليني لهم يا أميمة ناصبي   وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

هل التأثير الذي يعترينا هو من قوله . ان الليل بطيءُ الكواكب ، اي من المعنى ، او هو من ذلك التناغم الحي القاتم الذي يتضوع تضوعاً من تآلف حروف القصيدة ؟ لا شك انه ليس ثمة ناقد مدرك ، يحاول ان يفصل بين بناء هذا البيت ومعناه لان الذهول الذي يعترينا ليس من الأول دون الثاني ، وليس من الثاني دون الأول . بل انه يتضوع منهما بصورة واحدة . حية ، مبهمة للعقل ، لكنها تبرم في القلب يقيناً حاسماً أشدّ تأثيراً من العبارة الجلية الواضحة . وهكذا ، فان الشعر السوي الخالد يؤثر بكلّيته ، بتلك الوحدة الحميمة التي يتماسك بها بناء القصيدة الفني .

لهذا كان من الضروري ان يشير الناقد الى فضيلة الصياغة في بثّ الذهول الشعري ، بقدر ما يرى ذلك ضرورياً لتذوّق القصيدة ، دون أن يفصل ذلك او يؤجله ، ضرورة ، الى مرحلة ثانية من مراحل النقد. فعندما يتولى البيت الآنف الذكر ، ينبغي ان يحلل معناه ، ووظيفة الشعور الذي استبدّ بالشاعر حتى جعله يعتقد ان نجوم الليل بطيئة ، ويلتفت في الآن ذاته ، الى مدى تأثير تآلف الحروف في بث الحزن الذي كان يعانيه الشاعر . وكذلك الامر في قول امرىء القيس ، خلال وصفه الليل :

فقلتُ لـه لما تمطّـى بصلبـه   وأردف أعجازاً وناء بكلكـل

ألا ايها الليلُ الطويلُ الا انجـلِ   بصبحٍ ، وما الاصباحُ منكَ بأمثلِ

كيف يمكن ان نفصل بين المعنى والمبنى هنا في الدلالة على وطأة الليل التي عاناها الشاعر ؟ او ليس في هتافه « ألا ايها الليل الطويل ... » كثير من معنى الليل الشديد الوطأة ، او ليست الألف التي تمتد في « ألا » لتدل على معنى الهتاف . وهكذا ، فان العبارة تتوحد مع المعنى بوحدة حية ، يصعب بل يتعذر فصلها .

خلاصة : فيما تقدم ، جميعاً . بيّنّا بواعث التجربة الفنية والاسلوب . ولا نعتقدن بذلك ان حدود النقد تقف عند حدود تلك المميزات . فكما ان النفس البشرية لا تحدُّ ، كذلك ، فان الاساليب النقدية لا تحدُّ ايضاً . الا اننا أردنا بتلك المميزات ان يقترب الناقد غاية الاقتراب الى روح النص الادبي . ولعله من الضروري ان نتنبه الى ان هذه المميزات قد لا تشخص جميعاً في القصيدة التي نلمُّ بنقدها . فينبغي ، عندئذ ، ان نبتعد عن التمحل ، مكتفين بتقرير المميزات التي نشهد فيها .

ولقد دأبت في النماذج التالية على التدرج بولوج القصيدة ، بيتاً إثر بيت ، وفي احيان أخرى توليت ثلاثة أو أربعة أبيات ، تتفق بميزة واحدة او معنى واحد . ولقد استنفدت وجوه النقد في كل بيت ألممت به ، اكان من الناحية الفنية او من الناحية النفسية ، متطوراً منه الى ما يليه بسببية ووحدة ، حتى اذا اوفيت الى نهاية القصيدة ، واجهتها وقيمتها تقييماً عاماً ، وفقاً للزمن الذي وجدت فيه ، واحياناً اخرى ، وفقاً للقيم الفنية المطلقة .



القسم الثاني

قصائد محللة من العصر الجاهلي



امرؤ القيس

الأطلال والأحبة

قِفا نبكِ مِن ذِكرى حبيبٍ ومنزِلِ ، بسِقطِ اللوى، بين الدخولِ ، فحَومَلِ [1]

فتُوضِحَ ، فالمِقْراةِ ؛ لم يَعْفُ رسمها لما نسجتها من جَنوبٍ وشَمألِ ، [2]

وقوفاً بها صَحْبي عليَّ مَطيَّهم ، يقولون : « لا تَهلِكْ أسىً ، وتجمَّلِ ! » [3]

وإنَّ شِفائي عَبْرةٌ مُهَرَاقَـةٌ ؛ فهلْ عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ ؟ [4]

٥ كدَأبِكَ من أمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَها ، وجارتِها أمِّ الرَّبـابِ بِمأسَلِ ؛ [5]

إذا قامَتا ، تضوَّعَ المِسكُ منهمـا ؛ نسيمَ الصَّبا جاءت بِريّا القَرَنْفُلِ ! [6]

---

١ – السقط : منقطع الرمل المستدق من طرفه . اللوى : الرمل الملتوي في تجمعه . الدخول وحومل : موضعان . – خاطب الشاعر صاحبيه ؛ وهي عادة عند العرب اتبعوها لان الرفقة ادنى ما تكون ثلاثة .

٢ – توضح والمقراة : موضعان ؛ وسقط اللوى بين المواضيع الاربعة المذكورة . لم يعف : لم يمح . رسمها : إثرها . نسج الريحين : اختلافهما على الاثر ، تستره الواحدة بالرمال فتكشفه الاخرى .

٣ – وقوفاً : نصبها على الحال . اي : قفا نبك في حال وقف اصحابي مطيهم علي .

٤ – العبرة : الدمعة . الدارس : الذي كاد يضمحل من الاثار . المعول : ، المعتمد والمتكل عليه. – يقول : ان خلاصي مما بي من الهم يكون بذرف دمعة . ثم يستفهم استفهاماً انكارياً فيقول : ولكن ما نفع البكاء عند اثر مضمحل ، او لا معتمد يتكل عليه الانسان لدى هذا الاثر .

٥ – الدأب : العادة ، تتابع العمل والجد في السعي . مأسل : اسم جبل . – قلة حظك من هذه الحبيبة ، ومعاناتك الوجد بها ، كقلة حظك من السابقتين .

٦ – تضوع الطيب وضاع : انتشرت رائحته . الريا : الرائحة الطيبة .

كأنّي ، غداةَ البين ، يومَ تحمّلوا ، لدى سَمُرات الحيِّ ، ناقفُ حنظلِ ؛[1]
ففاضَتْ دموعُ العَينِ منّي ، صَبابةً ، على النَّحرِ ، حتى بلَّ دمعيَ مِحملي .[2]
ألا ربَّ يومٍ ، لك منهنَّ ، صالحٍ ؛ ولا سيما يومٌ بدارة جُلْجُلِ ![3]
١٠ ويوم عقرتُ للعذارى مَطيَّتي . فيا عجباً من كورها المتحمَّلِ ![4]
فظلَّ العذارى يَرْتَمينَ بلحمها ، وشحمٍ كهُدّاب الدِّمَقْسِ المفتَّلِ[5]

• • •

أفاطِمَ ، مهلاً ، بعضَ هذا التدلُّلِ ! وإن كنتِ قد أزمعتِ صُرْمي ، فأجملي ![6]
أغَرَّكِ منّي أنَّ حُبَّكِ قاتلي ، وأنكِ مهما تأمُري القلبَ يَفعلِ ![7]

---

١ – سمرات : ج. سمرة : شجرة من العضاه : شجر عظيم له شوك . الحنظل : نبات يمتد على الارض كالبطيخ وما شاكل ، وهو شديد المرارة ، ناقفه : الذي يشق ثمره فيستخرج بزره ، فتدمع عيناه . شبه نفسه ، يوم فراقهم ، بناقف الحنظل ، نظراً لشدة بكائه .

٢ – المحمل : حمالة السيف .

٣ – رب : تستعمل في الاصل ، للتقليل وكم للتكثير . دارة جلجل : موضع كان فيه غدير ماء . وفيه نحر الشاعر ناقته لبعض بنات العرب ، كما يقول .

٤ – عقر : البعير : ضربه على رجليه ليسقط فينحره . الكور : الرحل . المتحمل : المحمول . – يشير إلى ان العذارى حملن حوائجه ورحل مطيته ، بعد ان نحرها لهن .

٥ – ظل : في فعل كذا ، اذا اتى عليه النهار وهو في عمله . الهداب والهدب : اسم لما استرسل من الشيء كالشعر . والاشفار ، واطراف الثوب . الدمقس : الحرير الابيض .

٦ – أفاطم : الألف للنداء ، وفاطم ترخيم فاطمة . وهي فاطمة بنت عبيد بن ثعلبة العامري . بعض : منصوب على المفعولية لأن مهلا ينوب مناب «دع» . ازمعت : قصدت ، وطنت نفسك . الصرم : الهجر . والمصدر الصرم . أجملي : أحسني .

٧ – أغرك : أحملك على الغرة : فعل من لم يجرب بالامور .

وإن تكُ قد ساءتكِ منّي خليقَـةٌ ، فسُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنْسُلِ ! ١

١٥ وما ذرَفتْ عيناكِ إلاّ لِتَضرِبي بِسهمَيكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ . ٢

. . .

مُهَفْهَفَةٌ ، بيضاءُ ، غيرُ مُفاضَةٍ ، تَرائِبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ ، ٣

كَبِكْرِ المقانـاةِ البياضِ بصُفرةٍ ، غذاها نميرُ الماء غيرَ مُحَلَّـــلِ ؟ ؛ ٤

تَصُدُّ وتُبدي عن أسيلٍ ، وتتقي بناظرةٍ من وَحش وَجْرَةَ مُطْفِـلِ ؛ ٥

وجِيدٍ كجِيدِ الرِّيمِ ، ليس بفاحشٍ ، اذا هي نَصَّتْهُ ، ولا بِمُعَطَّـلِ ؛ ٦

---

١ – الخليقة : الخلق . تنسل : تسقط ، من نسل ريش الطائر : سقط – ان ساءك خلق من اخلاقي او كرهت خصلة من خصالي ، استخرجي قلبي من قلبك يفارقه .

٢ – ذرفت : دمعت . اعشار : قطع الاناء المكسر ، ولم يسمع بمفرد له . المقتل : المذلل . – ما بكيت إلا لتجرحي بعينيك قلباً مقطعاً مذللا .

٣ – المهفهفة : الخفيفة اللحم . المفاضة : المسترخية البطن . الترائب ج. التريبة : موضع القلادة من الصدر . السجنجل : المرآة ، وهي رومية معربة في قول الشراح .

٤ – البكر : من كل شيء : ما لم يسبقه مثله ، والمقصود به هنا أول بيض النعامة . المقاناة : المخالطة ، يقال . : ما يقانيني خلق فلان : ما يشاكل خلقي . النمير : الماء المفيد المغذي وان لم يكن عذباً . غير محلل : لم يحلل عليه اي لم ينزل به احد فيكدره : فهو صاف . – شبه لون المرأة بلون أول بيض النعام الابيض المشوب بصفرة . ثم قال أنها تنزل ارضاً صافية الماء مريئه .

٥ – تصد : تعرض . تبدي : تظهر . أسيل : نعت الخد المستطيل اللين . الناظرة : اراد بها عينها وجرة : موضع ، اراد بوحش وجرة الظباء ؛ شبه عينها بعين الظبية المطفل : أي لها اطفال .

٦ – الجيد : العنق . الرئم والريم : الظبي الابيض الخالص البياض . الفاحش : ما جاوز القدر المحمود من كل شيء – . نصته : رفعته . المعطل : الذي لا حلي عليه . عنقها بعنق الظبي في امتداده ، واستدرك قائلا بانه لا يتجاوز الحد في طوله وهو ليس بعار من الحلي .

٢٠ألا رُبَّ خَصمٍ فيكِ ،ألوى ،رَدَدْتُه، نَصيحٍ ، على تَعْذالِه ، غير مُؤتلِ .١
وفَرْعٍ يَزينُ المَتنَ ،أسْوَدَ فاحمٍ ، أثيثٍ كَقِنْوِ النخلَةِ المُتَعَثْكِلِ .٢
غَدَائِرُه مُسْتَشْزِرَاتٌ الى العُلى ، تضِلُّ العِقاصُ في مُثَنًّى ومُرْسَلِ ٣
وكَشْحٍ لطيفٍ كالجديلِ ،مُخَصَّرٍ ، وساقٍ كأنبوبِ السَّقيِّ المُذَلَّلِ ؛٤
وتُضْحي ،فتيتُ المِسكِ فوقَ فِراشِها ، نَؤُومُ الضُّحى لم تَنتطِقْ عن تَفَضُّلِ ؛٥

---

١ — الخصم : يكون واحداً وجمعاً ، ومؤنثاً ومذكراً . الألوى : الشديد الخصومة كأنه يلتوي على خصمه بالحجج ، . النصيح : الناصح . التعذال : اللوم ، كالعذل والعدل . مؤتل : مقصر . — رب خصم شديد الخصومة كان ينصحني ولا يقصر ني في لومه اياي على هواك ، زجرته ورددته .

٢ — الفرع : الشعر التام . المتن : ما عن يمين الصلب وشماله ، الظهر . أثيث : كثير . القنو : عذق النخلة او شمراخها ، وهو يقابل العنقود للكرم . المتعثكل : المتدلي الذي قد دخل بعضه في بعض .

٣ — الغدائر : ج. الغديرة . الذؤابة من الشعر . مستشزرات : مرفوعات ، واصلها من الشزر : الفتل على غير جهة لكثرتها . العقاص : ج. العقيصة : الخصلة من الشعر تجمع فتفتل تحت الذوائب . وهي مشطة معروفة يرسلون فيها بعض الشعر ، ويثنون بعضه . فالذي فتل بعضه على بعض هو المثنى ، والمرسل المسرح غير مفتول . فذلك قوله في مثنى ومرسل . — القصد وفور شعرها وكثافته ، واستعمالها تلك المشطة الموصوفة . ومنهم من يروي : « يضل المقاص » على ان المقاص واحد ومعناه المدرى وهو نوع من الامشاط مفرد كالشوكة يصلح به الشعر فيكون المعنى أن شعرها لكثافته يضيع فيه المدرى . — وعلماء الفصيح يكرهون لفظة « مستشزرات » لتنافر الحروف فيها .

٤ — الكشح : الخصر . الجديل : فعيل من الجدل : شدة الخلق ، المقصود زمام يتخذ من السيور فيجيء حسناً ليناً يتثنى . الانبوب : ما بين العقدتين من القصب وغيره ، اراد به انبوب البردي النابت على النخل ، ووصف النخل بالسقي اي المسقي . المذلل : اي المذلل بالماء حتى يطاوع كل من مد اليه يده — شبه خصرها بلينه وتعطفه بالزمام المجدول المثني ، وشبه ساقها بانبوب البردي النابت بجانب النخل المسقي فيظلله النخل من الشمس فيحفظ صفاء لونه ورونقه .

٥ — الفتيت : والفتات : اسم لدقاق الشيء الحاصل بالفت . تنتطق : تشد النطاق ، اي المئزرة . على وسطها . التفضل : لبس الفضلة وهي ثوب واحد يلبس للخفة في العمل . — يصف هذه المرأة بالدعة والنعمة وخفض العيش ، فهي تنام الى الضحى على فراش يتناثر عليه فتات المسك ، فاذا نهضت لم تحتج الى الانتزار للعمل لأن لها من يخدمها .

وتَعْطو بِرَخصٍ غيرِ شَثْنٍ ، كأنَّه أساريعُ ظَبْيٍ ،أو مَساويكُ إسْحِلِ . ١

تُضيءُ الظلامَ بالعَشيِّ ، كأنَّها مَنارةُ مُمْسى راهبٍ مُتَبَتِّلِ ، ٢

إلى مِثلِها يَرنو الحليمُ صَبابَةً ، اذا ما اسبَكَرَّت بين دِرْعٍ وَمِجْوَلِ . ٣

تَسَلَّت عمايَاتُ الرِّجالِ عن الصِبى ؛ وليسَ فُؤادي عن هَواكِ بِمُنْسَلِ . ٤

---

١ – تعطو : تتناول . الرخص : اللين ، الناعم، صفة البنان . الشثْن: الغليظ . ظبي: هنا اسم موضع. الأساريع : ج. الأسروع : نوع من الدودْ أملس الظهر يكون في الرمل والحشيش . المساويك: ج. المسواك: ما تخلل به الأسنان . الأسحل : شجر له اغصان ناعمة . – والبيت وصف الأنامل .

٢ – الممسى : بمعنى الإماء . المتبتل : المنقطع عن الناس لعبادة الله . – خص الراهب لأنه لا يطفيء سراجه بل يرفعه على منارة ليهتدي به الضال . .

٣ – اسبكرت : امتدت . الدره : قميص تلبسه المرأة . المجول : قميص تلبسه الجارية الصغيرة ، اشار ، بقوله بين دره ومجول ، الى انها شابة ليست بصغيرة ولا كبيرة .

٤ – تسل : نسي ، زال حبه او حزنه من قلبه . العمايات : ج. العماية : الجهالة . منسل : منفعل من السلو اي النسيان .

العوامل المؤثرة في شخصية امرىء القيس وشعره

أولا : نشأته في بيت ملك : نشأ امرؤ القيس ، في بيت ملك ، إذ كان أبوه ملكاً على بني أسد . إلا انه لم يحفل قط بملك أبيه وإنما نشأ نشأة سائر الغلمان ، يلعب في الاحياء ، كما يتذكر في شعره ، ولما شبّ طفق يواقع النّساء ويتسلّل اليهن ، ليلاً ، فضجّ منه بنو أسد فخلعه أبوه ونفاه ، فمضى مع صحب له من الصّعاليك ، يضرب في الفلوات ويقيم على المياه ، فينحر ويشرب ويغنّي ويتماجن ، غير متحرّج بحرج ولا حافل بقلق أو ريبة أو ندم .

وهكذا ، فان نشأته الملكية يسّرت له أمر اللهو ، ولم تزجه الى مواقعة الحياة بأحداثها الجلّى ، مما ينم لديه على نوع من الالحاد بما تواقع عليه الناس في القيم الجديّة كالسّلطة والجاه وما إليهما .

ثانياً : ايمانه باللذة كغاية للحياة : وكان امرؤ القيس يؤثر اللّذة الحسية السادية على السعادة الاليفة الداجنة في عائلة يقيم بين أحضانها . فأنت تراه مفاخراً بالاقتحام على المرأة المرضع ، والاستئثار بالزوجة بين يدي الزوج ، مخلّفاً اياه في حال من النّكد والغيظ . وهذا النوع من الفخر ينطوي على اكثر من معناه الظاهر ، اذ يوعز الشاعر ، من خلاله ، بالحاده المطلق الذي لا يتحرّم فيه بحرمة العائلة ولا يؤخذ فيه بمآخذ العفة ، فكأن القيم ، جميعاً ، انتفت بالنسبة اليه .

وفيما ينصرف فتيان القبيلة من دونه الى الفروسية ، كان الشاعر يترصّد النساء على الماء ، معابثاً إياهن ، مختلساً اليهن النّظر ، وهن يغتسلن عاريات ، مقبلا على الحياة بحافز الجماع الحسّي والنزوة والغريزة .

ثالثاً : كره النساء له : وتذكر الاصول القديمة ان امرأ القيس كان مفرّكاً تكرهه النساء ، ولا تطيق الواحدة منهن الاقامة معه ، مؤثرة عليه سواه ، او

مُتَطَلِّقة منه . فاذا صحّ ذلك ، كان فخره بمواقعة المرأة نوعاً من التعويض عن النقص وسبيلا له الى ردّ التهمة بنقيضها وسبباً في شعوره بالخيبة الدائمة والعذاب . كما يبدو لنا في شعره .

رابعاً : حمله لوطأة الثأر : واثر مقتل ابيه ألفَى امرؤ القيس ذاته ، من دون سائر اخوته ، موطؤاً بوطأة الثأر ، يؤلّب له القبائل ويُطَوِّف في الآفاق ، استدراراً لعطف الملوك والأقيال ، وقد واقع بني اسد في مواقع ، دون ان يمكّنه ذلك من ان يبوء بثأره . واذا كانت حياته ، في هذه المرحلة ، حافلة بالاحداث ، فانه لم يتفرّغ لها في شعره ولم يذكرها ذكراً مباشراً ، وان كنا نستطيع ملامحها مَبْثُوثة في حنايا المعاني والمواقف التي يعبر عنها .

مناسبة النص : يستعيد الشاعر في هذه القصيدة ذكرى لهوه مع ابنة عمه في دارة جلجل ، اذ خرجت مع صواحبها ليَغْتَسِلْنَ ، فتَرَصَّدَهُنَّ ، حتى خلعْنَ ثيابهن وارتَمَيْنَ في الماء ، فجمع ثيابهن واحتجزها عليهن ، ولم يؤدها لأيّة منهن ، الا بعد ان خرجت اليه من الماء ، عارية ، لتتناول ثيابها . ويبدو ان الشاعر في زهوه ومجونه ، ذبح لهن ناقته واطعمهن لحمها وقضى نهاره لاهياً معهن ، حتى اذا حان حين العودة وألفى نفسه دون مطية ، امتطى مع ابنة عمه على كره وغيظ منها .

وتعتبر هذه الحادثة المنطلق الواقعي الاول للنظم ، تطعّم في نفسه بالذكرى والوحشة ، بعد ان أطبَقَتْ على نفسه ظلمة الحياة ، فجعل يحنُّ اليها حنينَه الى الى عهد من النّعيم القديم . وهكذا يمكننا ان نوجز بواعث النظم باثنين على الاقل : الأول واقعي ، وهو اللهو والمجون ، والثاني وجداني ، وهو عامل التذكار الذي يستعيد به الشاعر الماضي ، وقد تَضَوّأ في ذهنه بالحنين وتخضّب بالالم والندم . وامرؤ القيس هو ، من بعد ، شاعر السعادة المولّية ، واللّذه المُنَكّدة بالطارىء الذي يحيل كلّ نعيم ، بل هو شاعر النّوّاح على اطلال الزّمن الدارس المتناثرة اشلاؤه على أديم الحياة ومفازة الوجود .

الفن الذي تنتمي اليه المقطوعة :

تنتمي هذه القصيدة الى وصف الاطلال وذكر الأحبّة ، فضلا عن انتمائها ، في وجهها العام ، الى الشعر الوجداني . فموضوعها وجه من وجوه الوجدانية حيث يُعَبِّر الشاعر عن احداث واقعَها ، فَسعدَ او اتَّعس بها ، يستعيدها في اطار شعري ، يبكي فيه ماضيه وينعى على الحياة تغيُّرها الدائم وباطل السّعادة فيها . فالجزء الاول من الموضوع ، وهو الاطلال ، يرمز الى فاجعة الزمن المتآكل بذاته وفاجعة الانسان الواقع بين فكّيه الرهيبين : اللّيل والنّهار . وعبر ذلك كله يشعر انه مُكْرَه ، مخذول ، مسيّر بأقدار الحياة التي لا تدعه يهنأ بلحظة سعادة في منزل ينزل فيه مع صحبه ، حتى تحوّله الى انقاض بالية تشهد على بؤس مصيره وتفاهة قدره امام دوّامة الدّهر .

اما الوجه الثاني، وهو وصف الأحبّة، فيستطرد فيه الى استعادة الماضي ، راسماً لحبيبته لوحة الجمال الانثوي الاسمى وفي حالة من النّعيم المُطلق ، كأنّه يَحِنُّ من خلالها الى عهد كانت فيه الحياة ناعمة خليّة ، لا يَتَطَأه بوقر الهموم ولا تنوء عليه بثقل القدر القاسي الاعمى .

ولقد أورد الشاعر ، خلال ذلك ، معاني مستمدّة من هذه التجربة ، أفصح فيها عن موقفه من الاشياء ، متوسّلا أساليب فنيّة متباينة ليجسّد ما يعانيه في نفسه وينقله الى نفس القارىء . ولا بد لنا لاستطلاع ذلك من ان ندرس في قسم اول المعاني التي الم بها في مضمون القصيدة ، وان ننصرف في قسم آخر من الالمام بالأساليب الفنية التي مكنته من الافصاح عن تجربته .

اولا : المضمون :

١ – **تقسيمه :** يمكن ان نقسم هذه القصيدة ، تيسيراً للدراسة على الوجه التالي :

– الوقوف على الطلل والبكاء عليه : (١–٤)

– ذكر صاحبته قبل فاطمة : (٥–٦)

– وصف عذاب الفراق (٧–٨)

ـ ذكره ليوم دارة جلجل (٩ـ١١)

ـ وصفها : (١٦ـ٢٨)

٢ ـ **ايجازه** : استهل الشاعر بالوقوف على الطلل ، معيّناً مكانه بدقّة ، ذاكراً بكاءه عليه ، دون أن يُحيري الطلل جواباً . وعذابه من ذكر حبيبته هذه . يوقظ في نفسه ذكرى عذابه بحبيبتيه السابقتين : أم الحويرث وأمّ الرّباب اللّتين لم يلْقَ منهما الا البؤس الذي لقيه من حبّه الفاجع . وهو يبكيه على أطلال حبيبته الراحلة . ثم يمثّل لوعة الفراق بالدّموع المُنْهمرة على خدّيه ، مُخضبّة، وجنَتَيْه وثيابه ، مبلّلة إياها حتى محمل سيفه ، ، اي حتى خصره ، كما انه يتَشَبّه في بكائه بناقف الحنظل الذي تستوكف مرارتُه الدموع الغزيرة .

تلك كانت المقدمة التي طلع بها في مطلع القصيدة ، يُلْمح الى الاشياء ولا يوضحها ، ثم ينحدر من التّعميم الى التّخصيص ، فيُشير الى ما كان من أمره مع ابنة عمه فاطمة وصواحبها في دارة جلجل ، يوم عقر لهنّ مطيّته ، ودفعها اليهنّ . ليَشْتَوينَهَا ويأكلْنَها ، كما قدّمنا . ثم يخاطب ابنة عمه فاطمة التي تُمْعن في الصّد عنه والتدلّل عليه ، وكأنها شعرت بعظم حبّه لها ، فعزمت على اذلاله به في نوع من السّادية المأثورة في طباع بعض النساء .

وفي المقطع الاخير يصف حبيبته فاطمة ، ويقول انها بيضاء ، ضامرة ، يتألق أعلى صدرها كالمرآة الصقيلة ، ويمثّل بياضها ببياض بيض النّعام المشُوب بالاصفرار ، ويشير الى وجهها الطويل الذي تُقْبل عليه به وتصدّ عنه والى عَيْنَيْها الشّبيهتَين بعينَي الظّبية المُطْفل ، ويشبّه عنقها بعنق الظّبي في امتداده المعتدل ، ويردف بانه ليس عاطلا كعنق الظّبي ، بل مزدان بالحليّ . اما شعرها ، فيتدلى على متنها ، وهو اسود ، فاحم ، كثيف ، متداخل ، ومتجعّد كعثكول النخيل ، ويقرن خصرها في لينه وتعطّفه بالزّمام المَجدول وساقها بأنبوب البردي النابت الى الى جانب النخل المروي ، ويعترض بذكر نعيمها بحيث لا تنهض باكراً ، بل تنام في الضّحى . اما اناملها ، فيمثّلها ببعض الدّيدان الطريئة . ويصف تألق وجهها

يشبّهه بالضوء الذي يبدد الظلام وينتهي القصيدة ذاكراً شوقه ووجده وعجزه عن السلو والنسيان .

تحليل المضمون :

أ ـ الوقوف على الطلل : (١ـ٤)

يستوقف الشاعر صاحبيه ليبكيا على الطلل ، وقد خصّ عددهما باثنين وحسب ، وفقاً لتقليد مأثور في الجاهلية ، لا يقلّ فيه عدد الرفاق المرتحلين ، معاً ، عن ثلاثة . وقد يخيل الينا ان الدمع الذي يستدرّه ليس دمعاً فعلياً ، بل هو مظهر حسّي بدائي للتدليل على الحزن العظيم الذي يعانيه . فالبدائي يتمرّس بالشيء في اطاره الفيزيولوجي المادي ، وقلّما يجرد معناه الذهني . وقد يغدو مؤدى كلامه هنا : « قفا لنعاني ألم الوجد ووحشة الفراق » .

ويردف الشاعر بالاشارة الى الحبيب والمنزل الذي كان يقيم فيه ، اي انه يشقى لارتحال الحبيب وتهدّم داره إثره ، فكأنّه لا أمل ، من بعد ، بملاقاته فيه . وبذلك نقع على إشارة موجزة على معنيين متجانبين : الفراق والخراب ، واحدهما يضاعف في نفس الشاعر من وقع الآخر .

ونتساءل هنا لِمْ عُني الشاعر هذه العناية الفائقة بتعيين موقع الطلل ، اذ حدّده ، من جهاته الاربع ، تحديداً يدنو الى التحديد الجغرافي ؟ الواقع ان الشاعر الجاهلي يبدو منجذباً الى العالم الخارجي في حدوده وجزئيّاته العارضة ، ولا يميّز بين المظهر والجوهر ، اذ ان انفعاله هو انفعال أصَمّ يفقدُه بصيرته ، غالباً ، فيَغْدق تجاربه ، دون ان يُسقط منها الاعراض التي لا شأن فنيّاً لها . ومع ان ذكر هذه الاسماء يمثّل جانب الواقعية شبه العلمية في شعره ، وبخاصة في تدرجه بايرادها من خلال حروف الفاء ، فانّها قد تبدو فاقدة المبرر الفني بالنسبة الى المضمون ، او ان تبريرها الوحيد يشخص في اظهار الجانب العملي الحياتي الخارجي الذي صدرت عنه التجربة . وتعيين هذه المواضع بذكر اسمائها وحسب ، لا يُغني عن وصفها بدقّة

وتمعّن ، اذ يظل جانب الواقعية فيها باهتاً ، متوارياً . لا يعوّض عنه قوله انها ما زالت بادية المعالم لان ريح الشمال تكشف ما تطمسه ريح الجنوب :

... لم يعف رسمهـــــــــــا   لما نَسَجَتْها من جنوب وشمأل

وقد اعترض في الشطر الثاني بأداة تعليل « لما » ، وهي اداة عقلية واعية . تسقط الشعر من عالم الرؤيا الى حضيض الواقع المسفّ الذي يحبو على اديم الجزئيّات . وآية ذلك، ان الشاعر الذاهل لا يُعنى بتفسير المظاهر تفسيراً واقعيّاً تقتصر قيمته على ما ينطوي عليه من حقيقة شبه علمية ساذجة . وذكره لريح الشمال والجنوب وفعلهما هو نبوٌّ عن سياق الذكرى وانصراف عنها الى ما دونها من طفليّات الواقع وأعراضه . وقد تهافت فيها المضمون ونبا عن غايته .

اما ذكره لوقوف صحبه وزجرهم اياه عن الاسى والبكاء . فهو سبيل الى الغلوّ . واداة لتعظيم وقع الاشياء . وبذلك يوحي المشهد بانه لم يعد مشهد ذكرى وندم ، بل مشهد عزاء ، يقويه فيه صحبه على الخطب الذي فدحه . وبعد ، فان صحبه هم المعزّون ، والشاعر هو المصاب بموت العواطف والسعادة ، ولا ينقص هذا المأتم العاطفي حتّى الدمع :

وان شفائي عبرة مُهَرَاقـــــــة   فهل عند رسم دارس من مُعَوَّل ؟

فالشاعر يبكي بكاء العزاء والتأسي ، أو هو ينوح على زمن الالفة الذي يبدو وكأنه مدفون بين انقاض الطّلل . ولعل تكرار الاشارة الى مشهد البكاء : « قفا نبك » « عبرة مهراقة » ، يؤكد ما ذهبنا اليه من جوٍّ مأتمي ، يستحضره الشاعر ويُضمره في ضميره عبر هذه الابيات .

وكما ان الدموع لا تبعث المَيْت ، فهي ، كذلك ، لا تُنطق الأطلال الجامدة : « وهل عند رسم دارس من معول » . فالاطلال لا تتحرّك ولا تتعطّف ولا تَنطق . فكأنّما تدلّ بذلك على اكثر من دلالتها، الى القدر الذي يرتهن الانسان في قبضته، لا حريّة له ازاءه، يدعوه ويستعطفه بالدموع ،وهو ثابت ، متحجّر لا يريم . بلى ان

في الرسم الذي لا يعول عليه شيئاً من الشعور بانخذال العواطف وغربتها في مفازة العالم الرّاكد الميْت .

وهكذا يبدو الشاعر قانطاً ، يودُّ ان يُحيي السعادة ويتشبّث بهنيهاتها . فاذا هي تولي كالطيف . وبذلك تستحيل تجربة الطلل الى وسيلة مادية يُفصح الشاعر من خلالها عن مأساة التغير الذي يدع كل شيء موجوداً وغير موجود في آن معاً . ينال المرء الشيء ويتنكّد بنواله له ، اذ يدرك انه سيتولى ويرتحل عنه .

ب ـ **ذكر صاحبتيه قبل فاطمة** (٥-٦) : ويبدو ان اسلوب النظم يقوم لديه ، في بعض جوانبه ، على فضيلة التوارد ، اي ان الحالة النّفسية تستدعي حالة تماثلها . فالذكرى تستدعي الذكرى ، وخيبته في حبّه لفاطمة تثير في نفسه ذكرى أحزانه السابقة عندما فُجِعَ بحب امرأتَين من قبل . وهذه الذكرى تنطوي على دلالة اليأس . اذ خلص الشاعر منها الى الاعتقاد بأنّه تاعس الحظ ، أبداً ، لا ينال منالا من المرأة ، حتى يُفْجع به ويُخلّف في نفسه ندوب الاسى . ومن هذه الحالة الطارئة في تولّي حبيبته عنه ، تعاظم يقين الفشل في نفسه وغدا مبدأ الانفعال يسوقه الى الايمان بأمور واحوال تباين ايمانه العقلي المتعادل ، المتوازن . ومع انه ليس عاماً وشائعاً، فهو ينطوي على قيمة فنية ، اذ ان الفنّ هو تعبير عن الشعور اليقيني الفعلي الذي يطأ النفس في حالة من احوالها وفي شرط من شروطها المصيرية . فامرؤ القيس توسل هنا مبدأ التّعميم الذاتي بفعل السويداء والوحشة ، فبدا له ان المرأة لا تزال تخادعه وتغرّر به ، وانها لن تخلّف في نفسه الا البؤس الدائم . ولعله كان يعاني ، هنا ، لحظة من الصدق والصّفاء النفسيين ، فباح بحقيقة واقعه من المرأة محقّقاً ما تذكره الاصول القديمة عنه ، من انه كان مُفَرّكاً لا تطيق النساء عشرته .

وفي ابيات ومقاطع اخرى . نراه يرذل هذا الشعور ويتنكّر للنقص ويتباهى بما يناقضه ويُعَفّي عليه ، مدّعياً القدرة على التغرير بالمرأة وادراك وتَره منها ، لا تَتَمَنَّع عليه ولا تقوى على الصدّ عنه . فهو يقول : « ومثلك اخرى قد غويت ومرضع.. » اي انه يفخر هنا بانه تَيَّم المرأة وحتّى المرضع التي تشغل بوليدها عن عن غواية الحب ، متفاخراً برجولته وقوة صلبه . ويقول ايضاً ، في قصيدة أخرى

إنه يغوي المرأة عن زوجها . ويخلفه منكوداً . ثائر البال . بعد ان تهيّمها وتيّمها . وهذه الصورة تناقض الصورة الاولى التي ترسمها من قبل . حين بدا كزوج تلك المرأة ، مخذولا . مكمداً . ينعى بؤسه وسؤ طالعه . لقد كان الشاعر في البيتين السابقين يبوح ويعترف بصدق المعاناة . ثم انه جعل يفاخر ويتنكّر لواقعه . ومع ان قوله متناقض . يسفه بعضه البعض الآخر . فان اليقين الشعري يوحّد المختلف في طبيعة النّفس التي تترجح . ابداً . بين الكبرياء والضّعة . بين اليأس والامل والانهيار والصمود . واليقين الواحد . المتشابه . المتكرر . ليس يقيناً شعرياً . بل هو يقين عقلي علمي . نثريّ . وباعث الشعر الاول هو سبيل للتنفّس عن احوال النفس التي تتضعضع فيها الحقيقة وتلتبس وتتناقض. وتنشز : وهي الحالة الغالبة على احوالها ، جميعاً .

ج ــ **وصف عذاب الفراق** : (٧-٨) : يعود الشاعر . اثرئذ . الى وصف عذابه . بعد الفراق . فيتشبّه بناقف الحنظل ويمثّل انهمار دمعه المتساقط . مبلّلا ثيابه حتى ما دون محمل سيفه . وكنا قد المحنا الى هذا المشهد من خلال حديثنا عن الطلل في المطلع ، وذكرنا انه تعبير حسي عن العذاب النفسي . وانه ملمح من ملامح المأتم الذي يُقيمه الشاعر لماضيه بين اطلاله . ونودّ ان نُضيف هنا ان البدائي هو كالطفل في شعره . لا يأنف من ذكر البكاء والغلوّ بوصف انهماره . ولسنا نقع في شعر الحضري على مواقف لوصف الدمع . الا في باب التقليد والمحاكاة . ذاك ان البدائي مطبوع على شدة الانفعال . يدرك غاية التطرّف في افراحه واتراحه ، ولا يحرج من البكاء والعويل لعظم ميوله وغرائزه . واعراس البدائيين اشد صخباً . كما ان مآتمهم اشد عويلا . وانا نستطلع من ذلك كله مدى تأثير طبائع الشاعر النفسية على شعره . فكأنما تَسِمُه بسمتها وتُزجيه في سياقها . وامرؤ القيس . في وصفه للدمع . كان ابن نفسيّته البدائية الشديدة الانفعال والغلواء . عبّر عنها بما يوافق تلك الطبيعة .

ح ــ **ذكره ليوم دارة جلجل** : (٩-١١) : وفي حديثه عن يوم دارة جلجل استعادةٌ للذكرى في اطارها الواقعي وفي اطار الاحداث . كما انه استعادها في

اطارها الوجداني ، النفسي في المطلع . وهو ينعت ذلك اليوم بالقول انه « يوم صالح » . والصلاح ينطوي هنا على معنى متناقض، ساخر ، اذ يُسَمّى فيه المجون صلاحاً . فما يبدو لسواه طالحاً ، يقع في حدود الشّر ، يراه الشاعر صالحاً ، يقع في حدود الخير . ومؤدّى ذلك ان نحر المطية للفتيات ، والتجسُّس عليهن في المنتزه الذي يرتَدْنَه ومعابثتهن وانفاق اليوم في مجالستهن ، ان ذلك كله هو الصلاح الذي يطرب له ويتغنّى به الشاعر . فهو ، اذن ، يُلحد بما تواقع عليه الناس ، هازئاً به ، متماجناً عليه ، واقفاً منه موقف المسفّه لحقيقته . والشعر ، من بعد ، ليس تعبيراً عن اليقين العام الهادىء ، المتماسك ، بل ان الحالة الشعرية تتولّد في النفس من رفضها للواقع العام ، واصطراعها معه وتحديها لمعطتياته بمعطيات الحقيقة الوجدانية الّتي أفضى اليها الشاعر في تنازعه لمصيره وواقعه . ولو اقام امرؤ القيس على حدود اليقين العام ، يُؤمن بما يؤمن به سائر الجاهليين ، لما توّلدت لديه الحالة الشعرية . ونعته لذلك اليوم الماجن بالصلاح ، لم يكن تعبيراً عن ذلك اليوم ذاته ، بل تعبير عن من معتقدات الناس والمجتمع ، فمرماه وضميره هما ابعد من ظاهره .

هـ — **مخاطبة فاطمة** : (١١-١٥) : هذا المقطع ، وان ورد اثر ذكره ليوم دارة جلجل ، الا انه مرتبط اشد الارتباط بالمطلع حيث سَفَح دموعه ووجده لحبيبته القريبة النائية والّتي لم تخلّف في نفسه الا اطلال الذكرى . وهو يهتف ، اثر ما تذكره من امرها :

أفاطم ، مهلا ، بعض هذا التدلّــــل وان كنت قد ازمعت صرمي ،فأجملي

وفي هذا البيت وما يليه تنزع القصيدة من السّرد او الوصف والتداعي الى نوع من النّجوى والحوار الوجداني ، يهمس بها الشاعر فيما بينه وبين نفسه . وذكره للتدّلل هنا هو ايعاز وافصاح عن طبيعة العاطفة الّتي كانت تجمعه بحبيبته . هو يُقْبل عليها ، وهي تصدّ عنه بعض الصدود ، تُقبل عليه ، فيما هي تدبر ، لتُضاعف من شغفه بها . وبذلك يطالعنا وجه من وجوه شخصية تلك المرأة للّعوب الّتي تُعنى بفتنة الرجل دون ان تتولّه به وتُقبل عليه بمثل اقباله عليها . وقد اقام الشاعر ، من جراء ذلك ، في حالة من اللُّبس ، لا تزجره وتقطع عنه ، حتّى يتولّى

عنها ، كما انها لا تستجيب له ولا تواصله حتى يتحقق حلمه بها . وهكذا ، فان الشاعر يقع من حبه في حالة من الشك ، سرعان ما تتهافت ويحل اليأس من دونها ، اذ يخيل اليه ان صاحبته قد ازمعت على صرمه وهجره . وهذا اليأس هو الوجه الآخر للريبة ، وهو انهيار منهما وسقوط تحت وطأتهما . في الشطر الاول عبّر عن حالة من الترجّح ، وفي الشطر الثاني تدلهم عواطفه وتحلولك ، فيبدو وكأنه يخشى ان تحلّ القطيعة الدائمة محل الدلال الذي تُقبل به عليه في لحظة وتتولى في لحظات اخرى . وبعد ، فان الشاعر يعبّر بالفاظ داخلة في كلاسيكية الغزل عند المحبين كالدلال والصرم والتجمل ، وهي الفاظ متباينة تنمّ عن مراحل معتدّدة لتجربة واحدة ، هي تجربة العذاب في الحب او تجربة الحيرة التي يتآكل فيها العاشق تآكلا ويبدو مسيّراً بعواطفه ، كأنها كتبت له في قدر الشقاء . لقد فقد الشاعر ارادته وحريته ازاء عاطفته ، فغدت تُزجيه وتَزجره ، حتى تكاد ان تشرف به على الهلاك : « أغرّك مني ان حبك قاتلي » . فحبه يكاد ان يصرعه ، أن يدعه يعاني تجربة الموت في تجربة الحب . ولقد تعزز هذا المعنى وتأكد بقوله : « وانك مهما تأمري القلب يفعل » . والقلب هنا رمز للشاعر ذاته ، اذ غدت تعبث به وتقلبه بين عواطف الامل واليأس والعذاب والهناء ببسمة تطلّ بها عليه او بصدود تقسو عليه به . وامرؤ القيس يبدو في هذه الابيات ادنى الى الشعراء العذريين ، ذوي الافكار السوداء ، المتآكلة بذاتها ، الذين تحجّرت نفوسهم حول عاطفة واحدة ثابتة ، تستولي عليهم كالداء الذي لا ينجع فيه دواء . وبعد ان كان الشاعر لاهياً ، متعابثاً ينحر مطيته للعذارى ، اذا هو ينزع الى موقف جلَل ، تحول به من العبث الى الجد ، ومن اللهو الى الفاجعة ، فبدت اساريره متجعّدة ، متقرّحة كمن يصطرع ويتنازع مع اشباح الوهم الذي استحلّ نفسه . ولقد مثّل الشاعر الفرنسي تيوفيل غوتيي هذا الواقع الذي يعبث فيه الشاعر ببذرة الحب ، فاذا هي تستحيل بين يديه الى وردة كثيرة الشوك ، تُدمي يديه ، ولا يقوى على انتزاعه حتى يتحطم اناء قلبه . وتجربة امرىء القيس لا تعدو هذا الشأن ، فقد ترصد العذارى ليضاحكهن ، فاذا بذرة الحب تسقط في تربة قلبه ، على غفلة منه ، فتنمو باللقاء والفراق ، وتستقي من دموعه ، حتى اذا حاول ان ينتزعها ، تدمّت يداه ، وانشعب قلبه ، دون ان يقوى على انتزاع جذورها منه ، مدركاً

انه كان يلهو اللهو القاتل ، وانه كان يفقد حريته وصموده وكرامته . ليستجدي عطف معذبته ومستعبدته : « افاطم مهلا ، بعض هذا التدلل » . وفي البيتين التاليين اذ يقول :

وان تك قد ساءتك مني خليقةٌ ... فَسُلّي ثيابي من ثيابك تَنْسلِ
وما ذرَّفت عيناك الا لتَضْربي ... بسهمَيْك في أعشار قلب مُقتَّلِ

في هذين البيتين يتلوَّم الشاعر ، حيناًعلى ذاته ويخيل اليه انه اذنب الى حبيبته بذنب يجهله ، وروبما ادركت فاطمة ان صاحبها كان يواقع النساء الاخريات . فصدت عنه او قست عليه ، اذ ان المصادر القديمة تذكر انه كان يترصد نساء بني اسد ويقتحم عليهن ، مما دفع والده على خلعه ونبذه ، بعد ان ضجَّت القبيلة منه . وقد نتأكد من ذلك اذا المنا بالبيت الثاني الذي يشير فيه الى بكاء حبيبته بين يديه . فكأنها تشكو له عذابها وغيرتها او ما الى ذلك .

وهكذا ، فان الشاعر الماجن العربيد الذي يواقع سائر النسوة مواقعة اللهو والشهوة ، يجد نفسه ، وقد ادمي فؤاده بسهم الحب الصادق ، فيُكَذّب به ويُنكَر عليه اذ لم تُؤثَر عنه الا الخفة والمجانة ، فكأنه يؤخذ بجريرة قديمة ، بالرغم من انه بريء ، متيَّم ، التحم قلبه بقلب حبيبته : « فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي » .

الشاعر يشكو العذاب وحبيبته تذرف دمع الغيرة ، وقد حال بينهما شبح الشك من جهة ، والدلال ، او الخوف من جهة ثانية . وبعد ان كانت فاطمة تتدلّل في البيت الاول ، اذا هي تذرف الدمع في البيت الرابع ، وكأنها لا تثق بحب الشاعر لها . ودموع الحب هي قاتلة كبهامه ، ولم يكد الشاعر يبصرها باكية . حتى تفطّر قلبه لها .

وبعد . فقد حشد امرؤ القيس في هذه الابيات الاربعة سيرته العاطفية مع ابنة عمه فاطمة ، حيث كان يعاني جلجلة الحنان والقسوة والضغينة والبكاء والغيرة ولا يقرّ له قرار . وبذلك تتكشّف لنا ، عبر ملامح الشاعر الضاحكة ، الماجنة .

سورة المأساة او عنوان ذلك الكتاب الكبير الذي كان يكتبه شعراء الالم والحب بدموعهم الفاجعة . والابيات السابقة ، جميعاً ، منذ المطلع ، تتقطّر بؤساً ، وتبدو سعادته الماضية كلحظة من الضوء الخافت البعيد في الظلمة الحالكة المدلهمة . هذا هو امرؤ القيس شاعر الحنين والندم والسويداء . كأنما يتحرّى في الاشياء ما هو دونها ووراءها ، طيفاً من السعادة التي لا تقيم في مفازة الحياة الواقعة في دوامة الحيرة والشك والتغيّر . وقد عبر بذلك عن شقاء المحبين الابدي .

و ـ **وصفها** : (١٦-٢٨) : يمكن ان نصنّف وصفه لحبيبته على الشكل التالي :

١ ـ **لونها** : هي بيضاء ، تشوب بياضها صفرة كالصفرة التي تشوب بيض النعام .

٢ ـ **خصرها** : هي غير مفاضة الخصر ، بل ان خصرها لطيف كالزمام المجدول .

٣ ـ **اعلى صدرها** : مصقول متألق كالمرآة .

٤ ـ **خدها** : اسيل اي يميل الى الطول على رقة .

٥ ـ **عينها** : شبيهة بعين الظبية المطفل ، اي انها نجلاء ، واسعة السواد ، كثيرة الحنان .

٦ ـ **عنقها** : شبيه بعنق الظبي ، ولكنه مزيّن بالحلي ودونه في الطول ، اي ان طوله معتدل وليس فاحشاً .

٧ ـ **شعرها** : طويل ، يتدلّى على متنها ، اسود ، فاحم ، كثيف كعنقود النخيل ، ترتفع غدائره ارتفاعاً ظاهراً ، وهو لكثافته يضيع فيه المدرى .

٨ ـ **ساقها** : شبيه بانبوب القصب المروي اللين .

٩ ـ **انملها** : رخص ، لطيف ، ضامر شبيه بالمسواك او ببعض الزّواحف الضامرة ، البيضاء .

١٠ ـ **وجهها** : يتألق جمالا ويضيء الدجى كمصباح الراهب .

١١ ــ **طيبها** : شبيه بطيب المسك ، او بما تحمله الصّبا من القرنفل ، كما ذكر في مطلع القصيدة ، في وصفه لام الرباب وام الحويرث .

١٢ ــ ونقع هنا وهناك على وصف لنعيمها وشدة اغوائها .

ويمكن ان نؤدي غاية المعنى في وصفه لها بما يلي :

اولا ــ **انها مترفة منعمة** . نستدل على ذلك بقوله :

١ ــ **انها بيضاء** : لا تخرج في الحرّ للعمل والخدمة ، فتحرق الشمس بشرتها وتؤذيها وتغشاها بالاسمرار والسواد، بل انها تستكّن في خبائها، والمرأة المحصنة ، المخبوءة ، يصفو اديم بشرتها ويزداد بياضها .

٢ ــ **انها مُهَفْهَفَة** : اي انها تتفرّغ للعناية بنفسها ، فيما ينصرف سائر النساء الى السعي والدأب ، فليس ثمة عرق يكسو جسدها ، كما انها لا تنشغل بهموم العيش والتدبير عن العناية بهموم جمالها وفتنتها . والاعرابية الدّؤوب لا تَتَهَفْهَف لا تتزيّن .

٣ ــ **انها تتطيب** : فتضحي ، صباحاً ، ورائحة المسك تتضوّع من سريرها . وفي ذلك اشارة الى معنى مأثور في الغزل الجاهلي ، ومؤدّاه ان المرأة إذ تضحي صباحاً ، يَفْسد نَفَسها ، أثناء اللّيل ، ويصيبها البخر ، كما ان سريرها قد تفوح منه رائحة الفساد في جوفها ، من غلاظة طعامها . اما الحبيبة المُترفة ، فلا يفسد رائحة فمها او سريرها لعنايتها بفتنتها ولاقبالها على الطعام اللّطيف ، تتخيّره ولا تلتهم ما يتيسر لها منه لفقرها وفاقتها . وفضلا عن ذلك ، فانها تتطيّب بالطيب وتَمْهر به جسدها ، فيتضوّع منه ويعلق بكل ما يلامسها .

٤ ــ **انها نؤوم الضحى** : اي لا تَنهض باكراً ، لتبادر الى العمل ، لان هناك من يؤدّي العمل عنها من جواريها وعبدانها . وهي لا ترتدي رداء الخدمة ، فكأنها اميرة ، يكفيها مالها ونعمتها عن تدبير امرها .

٥ ـ **انها تستقي الماء الصافي القراح** : ولم يكن الجاهلي ليحتسي الماء الصافي، الا اذا كان ذا نعمة يبذل له ، فيما يشربه الآخرون على قذاه أو وفقما يتيسّر له . وقوله إنه « غير محلل » يعني أن نبعه غير موطوء ، لا تكثر فيه الاقدام ولا تفسده الناس ، فكأنها تستقي من ماء خاص بها ، لا تطاله أيدي الدهماء ولا قِبَل لها بارتياده لبُعده ، وهذا ايضاً وجه من وجوه نعمتها وترفها ، اذ تأنف ان تشارك العامة حتى في موردهم ، فَيُطلب لها الماء من الأمكنة النّائية التي تُقَصِّر عنها السّابلة والعامة .

٦ ـ **انها رخصة الانامل ضامرتها**: ولين الانامل ورقّتها اشارة الى ان صاحبتها لا تتناول بها الحاجات القاسية ولا تنصرف بها الى اعمال البيت ، فتغلظ او تَتَشَقَّق ، ولا تزال المرأة تُعنى بيديها ، اذ ان خشونتهما وتجعدهما ينمّان عن شظف العيش وما اليه .

٧ ـ **انها غير عاطلة عن الزينة** : فهي تتحلّى بالحليّ وتضع العقود على عنقها ، كدأب المرأة الفاتنة ، المنشغلة بأمر جمالها . ويشير ، ايضاً ، الى زينتها بالقول إنها ترفع غدائرها الى العلى ، اي انها تُعنى بها عناية فائقة ، وشأن الشعر ان يكون متدلّياً ، فاذا جُدِل ورفع دلّ ذلك على ان صاحبته لا تدعه يسترسل على سجيّته .

٨ ـ **انها لينة الساق** : وذلك اشارة الى انها لا تؤدّي الاعمال الشّاقة ، فتقسو خلايا جسدها وتغلظ ، بل ان الرفاهية تضاعف من لينها ورقّتها .

وبعد ، ما ذا اراد الشاعر ان يقول بوصف نعمتها ؟

يخيل اليّ ان المرأة ترمز في ضمير الشاعر الى ما هو انأى من ذاتها ، هي رمز لعهد من الحياة آتت فيه الانسان لحظات السّعادة ، فتوهّم أنها في غاية النّعيم وأنّها لا تشكو فقراً ولا عاهة وان مشاغل العيش لا تُرْهقها وتستعبدها وتشوّهها ؛ إنها تلك المرحلة التي يُقبل فيها المرء على الحياة ، ليَتَنَعّم بالخير الطائل الذي تغدقه عليه ، لا تُشغله بهمٍّ ولا تعروه بمرض ولا تخني عليه بالفاقة . وهكذا ، فان المرأة الرخيّة الناعمة التي يتغنّى بها الشاعر ، هي تعبير غير مباشر عن تَغَنّيه بنعيم الحياة واقبالها وخيرها وجمالها .

ثانياً : انها ادركت غاية الجمال ومثاله ، نستدل على ذلك بما يلي :

١ — انه يتناولها عضواً عضواً وملمحاً ملمحاً ، ويؤدّي لكل عضو مثاله بالوصف والتشبيه ، حتى ليتخيّل الينا انه لا يمكن ان يتحقّق مثال من دونه . فبالاضافة عمّا قدّمنا ذكره من وصف نعيمها وترفها ، يعرض لسائر اعضائها ويخصّ كلاً منها بما يُوافق المثال الأعلى للجمال ، كما يتمثّله . فترائبها مصقولة كالمرآة ، وآية ذلك ان جمالها يتألّق تألقاً على نحرها ويتوهّج توهجاً كالمرآة الصقيلة ، فلا تجعّد يعروه ولا انكماش . وليس ثمة ما هو أنأى من ذلك في غاية الجمال . وعينها تُشبه عيون الظّباء المُطفلة ، وقد كانت عين الظبية المثال الاعلى لجمال الاعين ، عصرئذ ، وقد اضاف الى الجمال الرقة والحنان ، وفقاً لما أُثر عن الظبية اذ تزداد عيناها تألّقاً واتّساعاً وحناناً عندما تكون طُفلة . أما جيدها ، فيَتَصَنّعه صنعاً ، بالاضافة والحذف ، اذ قرنه بجيد الظّبي الخالص البياض ، واسقط منه بعض الطول ، وأضاف اليه بعض الحليّ ، فاستقام مثاله . وكذلك شعرها ، فهو مثال للشعر العربي الفاحم السّواد ، الكثيف ، المُتَعَثْكل ، يتدلّى لطوله على متنها . الا ان الشاعر يتهافت ويتناقض في وصفه . فبينما يقول إنه مُنسدل ، متدلٍّ على متنها ، إذا هو يقول انه مرتفع الغدائر الى العلى . ولعله اشار اليه في حالتين متباينتين ، في حال انسداله وحال تجديله . وبذلك يزول التناقض واللبس .

ولا يعدو ذلك في وصف خصرها اذ يمثل لينه بالجديل الناعم اللين فضلا عن ساقها وتألق وجهها ورقة اناملها .

خلاصة في مضمون التجربة : يبـدو امرؤ القيس في هذه المقطوعة شاعراً يتفجّع على تصرم الزمن وموت الاشياء ونعي التغير ، يعبّر عن ذلك من خلال المرأة ومسكنها وعهد الفتها ونعيمها وجمالها ، كما انه يشكو عبودية العاطفة ، وقد خيل اليه حيناً ، انه حرّ ، يسفّه آراء الناس ويقتحم خدودهم . لكنه الفى ذاته ، فجأة ، مغلولا بعاطفته وعذابه وشكّه وريبته .

ثانياً : طبائعه الفنية والاسلوبية :

أ ــ وظيفة الانفعال والعقل والخيال :

صدرت التجربة في هذه القصيدة عن انفعال تولّد من النــدم والحسرة والتنازع بين الواقع الذي تردى فيه الشاعر والمثال الذي كان يتوق الى تحقيقه . هو يتمنى بقاء السعادة والالفة والعهــد ، فيما يُلفيها مولّية . ويود ان يبقى حراً ، مُسَيِّراً لعواطفه ، فإذا هي تُسَيِّره .

وهذا الانفعال حدّد موقفه ممّا طالعه في مظاهر الوجود ومعاني الاشياء .

الا ان للعقل وظيفة في تعميق التجربة دون ان يدرك ذلك البعد القصي الذي نبصره في تجربة طرفة ولبيد وزهير . فامرؤ القيس هو شاعر الانفعال المتعاظم بذاته والذي يتلمس مــن خلاله حقائق الوجود بالمعاناة ، بدلا من ادراكهــا بالتفكير البارد . الحقيقة التي يعبر عنها هي حقيقة يكون هو واياها كذات واحــدة . فشعره ليس جمالياً ، باهتــاً ، بــل انه عميق المضمون جدّيه ، يشتقّه الانفعال اشتقاقاً ويفتضّه ويُنيره ويستطلعه . اما الخيــال ، فيبدو حسيراً ، واهياً ، اذ ظلّ الشاعر يحدّق في الاشياء ببصره ويؤوّلها ويعلّلها بعقله ، عندما يركد انفعاله ، ولم تكد تطالعه الرؤيا التي يشاهد بها الاشياء في تخوم الروح . فالخيال هو المعبَّر او المجاز الى ما وراء الاشياء ، الى ضميرها وغيبها ، إذ يسقط اطارها المادي والحسي . والخيال لا يرذل العقل ولا يناقضه ، لكنه يحلّ من دونه في استحضار الحقيقة التي يغني وجودها وحضورها عن تعليلها وتفسيرها بالعقل . ولقد انفعل الشاعر فيها وألمّ بها من خلال نتائجها او في حالة من اليقين الأصم ، بخلاف ما نراه في وصفه للّيل الذي شاهده في حدقة الرؤيا البعيدة بقوله :

وليل كموج البحر أرخى سدولــه ... عليّ بأنواع الهموم ليبتــــلي
فقلت له لما تمطّى بصُلْبــــه ... وأردف اعجازاً وناء بكلكــل

وقد كان دور الخيال، هنا، تصويرياً تراءى معه وكأنه خيمة هائلة ، تُرخي

سدولها على الارض او كجمل هائل مُرَوَّع ينحني بعبئه الثقيل على الارض . هذان بيتان حسّيان والقصيدة التي عرضنا لها انفعالية حيناً ، ووصفية راكدة الانفعال حيناً آخر .

ب ــ وسائل التجسيد والتعبير :

١ ــ **طبائع اللفظ** : لا تنطوي ألفاظ هذه القصيدة على أقصى من مدلولها المباشر ، فهي ليست ألفاظ ايحائية بل تحديدية ، ايضاحية . والرمز الى المرأة بما هو اقصى من معناها الظاهر مستمدّ من القصيدة بمجملها وليس من اية لفظة بذاتها . كما ان ألفاظ امرىء القيس ليست غنائية ، شجية كالفاظ النابغة الذي كان يوقّعها على لحن مُضمر في نفسه ، بل انها تستمدُّ غنائيتها من طبيعة الوزن والقافية . الا انه يُضفي عليها بعض الصياغة ، فتُخرجها عن رتابتها وتُضاعف من وقعها .

طبائع الصياغة : وفيها ندرس اللفظة في المركب ، اي في الجملة . وامرؤ القيس يصوغها ، غالباً ، وفقاً للاسلوب التقريري الشائع في الفعل والفاعل وحروف الجر التي يحدد بها المعنى ويفصّله أو يجزئه ، ويعترض حيناً **بالحال** : « وقوفاً بها صحبي » او **بالتمييز** : « ففاضت دموع العين مني صبابةً » ، ويلمُّ غالباً بصيغة **الامر** التي تُضفي على العبارة الحيوية والحركة وتُقصي عنها رتابة الاسلوب المباشر ، كما في مثل قوله : «قفانبك ــ لا تهلك اسى وتجلد ــ فأجملي ــ سلي ــ ويردد » . كذلك صيغ **النداء** ، مقطعاً اثر مقطع ، مستهلا به التعبير عن الموجة النفسية الجديدة: « فيا عجبا ــ افاطم » ويميل الى **الاستفهام** ليضاعف من وقع المعنى : « فهل عند رسم دارس من معول ، أغرك مني » . وهذه الطبائع التي تتخلّل عباراته ، بيتاً اثر بيت ، ومقطعاً اثر مقطع ، لا تقف عند حدود الزّينة الخارجية ، بل ان طبيعة المعنى والحالة النفسية التي تظله تقتضيانها عليه . فالأمر يوحي بالتقرير والتأكيد ، او النّهي الحاسم ، وادوات الاستفتاح : « ألا رب يوم » ، تستثير الانتباه وتجتذبه ، كما ان النداء يُضفي على المعنى صفة الذهول والترنح ، اما الاستفهام ، فيؤدّي معنى الدهشة واللبس . فصياغة العبارة هي جزء من المعنى او هي الظل الذي يواكبه ويغمره ويؤكّد عليه .

٣ — **طبائع التجسيد** : ونعني بالتجسيد التعبير بالمشهد او الحادثة او والصورة او الصورة او الكناية او التشبيه او الاستعارة . بحيث يضع الشاعر المعنى امامنا . كأننا نبصره او نستطلعه . بدلا من ان نفهمه فهماً ذهنياً . ولقد امتطى امرؤ القيس للتجسيد اساليب متباينة اهمها :

أ — **التشبيه** : وهو الوسيلة الأولى عند الجاهلي . اذ يخلص فيها الى المعنى بالمقابلة الجزئية والاستنتاج . واداة التشبيه تتفاوت قيمة بالنسبة الى قدرة الشاعر على الخلق او بالنسبة الى اللحظة النفسية التي يعانيها او المعنى الذي يؤديه . فهو يتوسل منه ابسط اساليبه واكثرها نثرية كما في قوله : «كدأبك من ام الحويرث قبلها» وقد ورد التشبيه . هنا في صياغة نثرية . تقريرية . ونقع في القصيدة على تشابيه اخرى تتفاوت قيمة . نحصيها فيما يلي للابانة والتمييز بين طبائعها :

١ — اذا قامتا تضوع المسك منها — **نسيم الصبا** . جاءت بريا القرنفل

٢ — **كاني** غداة البين . يوم تحملوا — لدى سمرات الحي . **ناقف حنظل**

٣ — وشحم **كهداب** الدمقس المفتل .

٤ — **كبكر المقاناة** البياض بصفرة .

٥ — وتتقي **بناظرة من وحش وجرة** . مطفل .

٦ — **وجيد كجيد** الرئم . ليس بفاحش — اذا هي نصته ولا بمعطل

٧ — **اثيث كقنو** النخلة المتعثكل

٨ — **وكشح** لطيف **كالجديل** مخصر — **وساق كانبوب السقي** المذلل

٩ — وتعطو برخص غير شثن . كأنه — **اساريع ظبي** او مساويك اسحل

١٠ — تضيء الظلام بالعشي **كأنها** — **منارة** ممسى راهب متبتل

واذا نظرنا في طبيعة هذه التشابيه نجد انها تتسم بسمة التجديد والتوليد . وذاك يعني ان الشاعر لم يؤد المشبه به عارياً مباشراً . بل انه اضاف اليه قليلا او كثيراً من الجزئيات التي تزيده حيناً . ايضاحاً . وحيناً . ايحاء . واحياناً غلوا . فطيب المرأة لا

يُشبه نسيم الصبّا وحسب ، بل انه يشبه النسيم الذي يجيء بريّا القُرنفل ، وقد وردت « ريّا القرنفل » كغلوٍّ بطيب النّسيم وتخصيصاً له في آن معاً . والقرنفل شديد الايحاء بالطّيب الجميل في طبيعة لفظه . فهذا تشبيه تخصيص واضافة .

وقد يعترض بين طرفي التشبيه بحيثيات جزئية ، تحدد المشبه والمشبه به ، جميعاً ، كما في قوله :

كأني غداة البيت ، يوم تحملـوا   لدى سمرات الحي ، ناقف حنظل

فالشطر الاول الخاص بالمشبه انطوى على تعيين للزمان وتمثيل للمعنى بسورته الحسيّة : « يوم تحملوا » ، والشطر الثاني الخاص بالمشبّه به انطوى على تعيين للمكان في حدوده الحسية : « لدى سمرات الحي » . وقد افاد الشاعر منه الواقعية في تحديد المشهد وتمثيله . ومثل ذلك قوله : « من وحش وجرة مطفل » ، حيث عيّن المكان واضاف اليه صفة موحية .

وقد يقتصر منه على اداة الغلو التمثيلي كقوله : « وشحم كهداب الدمقس المفتّل » – « أثيث كقنو النخلة المتعثكل » – « وكشح لطيف كالجديل وساق كانبوب السّقي » . « كأنه اساريع ظبي » . وفي مواضع اخرى يعمد الى نوع من التشبيه الذي يقوم على التعادل بالاضافة :

وجيد كجيد الرئم ، ليس بفاحش   اذا هي نصّتـه ولا بمعطـل

ولقد حذف من المشبه به بعض الطول في العنق واضاف اليه الحلي ، لتمّ فيه معادلة المعنى وتستوي اطرافه .

وهكذا فان امرأ القيس يعمد ، غالباً ، للتشبيه ، فيفيد منه التخصيص والتدقيق والتعيين والواقعية والغلو او التعادل . لكنه يسقط عبر ذلك الى نوع من التفسيريّة التي تُبَدّد ظلال المعنى وايحائيته . والشاعر لا يتعمق التشبيه بتفصيله والاستطراد فيه بوصف المشبه ، بل بعمق الرؤيا ، وبعد الخيال . كما في قوله :

تضيء الظلام بالعشي كأنهـا   منارة ممسى راهـب متبتـل

فالعلاقة بين الوجه المتألق ومنارة الراهب ليس مبذولا لبداهة الحسّ . بل انه يقتضي بُعداً في التمثيل والرؤيا . ولعله التمس ذلك بلحظة من الحدس المشرق . فبدا له ان نورانية ذلك الوجه ترين عليه . مبثوثة من نفس صاحبته الهادئة ، القريرة . المطمئنة الضمير ، الراضية بقسمة الحياة وحكمة المصير . فقرن ذلك كله في وجهها بمصباح الراهب المتعبد . فوجهها هو مصباح روحها الجميلة النقية . المتبتلة .

واذا كان قوله : « تضيء الظلام بالعشي » ينطوي على الغلو المأثور في الشعر القديم ممثلا عمود المبالغة . فان نسبته الى المشبه به واضافته اليه أضْفَتَا عليه الرزانة والجدية والتعقل من خلال شعلة الحدس التي قبضت فيه على روحه النائية .

ب — **استبطان حس بآخر** : وفي هذه اللمحة من التشبيه النائي البصيرة ، تتوحّد حواس الشاعر وتتمازج . بعضا ببعض . وتستبطن احداهما الدلالة على الاخرى في لحظة واحدة ، معا ، كما يتراءى لنا ذلك بقوله:

وكشح لطيف كالجديل . مخصَّر   وساق كأنبوب السقيّ المذلَّل

وفي اللغة ان الجديل هو الزمام الرخو اللّين . فكأن الشاعر استبطن خلاله حاسة اللمس التي تستشعر باللّين من خلال حاسة البصر التي تمثل رقته وضموره . فالتشبيه هنا مركب من حاستين تضمر احداهما الأخرى في لحظة واحدة . وقد ادرك الشاعر ذلك في حالة هي فوق حالة التقرير والوصف الجاري في سياق الحاسة الواحدة .

ولقد يبدو ذلك اظهر في الشطر الثاني اذ شبه ساقها بانبوب القصب الملتمع القائم بجنب النخيل المروي، المتدلي الاغصان، فحفظ له لينه وماءه . وقد الّف في هذا الوصف بين ألق الساق والقصب وطراوتهما ونداهما . اي جمع ما يعود إلى حاسّتي البصر واللمس .

الكناية : ونقصد بها هنا اداء مظهر او مشهد او حادثة ذات معنى واضح ، مباشر . فيما توحي من خلاله إلى دلالة يرمز اليها كأنها نتيجة له او هو نتيجة لها . نرى ذلك في مثل قوله :

— ففاضت دموع العين مني ، صبابة   على النحر ، حتى بل دمعي محملي
— غذاها نمير الماء غير محلل .
— غدائره مستشزرات إلى العلى .
— نؤوم الضحى ، لم تنطق عن تفضّل .
— وتعطو برخص غير شثن .

ففي البيت الاول تعبير عن شدة العذاب من انهمار الدمع حتى المحمل ، وفي الاشطر الباقية تكنى بهذه الاحداث والصفات للتدليل على نعيمها ، كما قدمنا . فامرؤ القيس يعبر بالظاهرة والمشهد وفقاً للنزعة المادية التي تطغى على النفس البدائية .

د — **الوصفية** : يتوكأ الشاعر ، غالباً ، على حشد الصفات المباشرة ، وهي خاصة ملازمة للنفس البدائية التي تُعنى بالجزء في حدوده الخاصة به ، وحشدها وتكثيفها هو نوع من الاستحضار المادي لها في كل اعراضه وشكلياته او في جوهره فضلا عن مظهره . وقد بدت الصفات خلال هذه الابيات فيما يلي :

مهفهفة — بيضاء — غير مفاضة — ترائبها مصقولة كالسجنجل — ليس بفاحش — ولا بمعطل — اسود — فاحم — اثيث — المُتَعَثْكل — مستشزرات — لطيف — مخصّر — السّقي المذلّل — نؤوم الضحى — رخص — غير شثن .

وبالاضافة إلى ذلك ، فان بعض التعابير تنطوي على معنى الوصف غير المقتصر على اللفظة الواحدة ، او على صيغته المباشرة : كبكر المقاناة البياض بصفرة — غذاها نمير الماء غير المذلل ، لم تنطق عن تفضل — وما إلى ذلك من تعابير قدّمنا الاشارة اليها . وفي عصرنا يتنكب الشعر الكبير عن الوصف اذ يرى فيه اصحابه انه اعادة للاشياء إلى ذاتها والتعبير عنها بمعناها الظاهر ، الا اذا استحالت الصفة إلى كناية او رمز او ما اليه .

هـ — **الواقعية** : ونعني هنا الالمام بالجزئيات التي تمثل الواقع وكأنه قائم في مشهد منا . وهي امتداد للوصفية والمادية ، كمثل قوله في تعيين موقع الطلل :

بسقط اللوى بين الدخول وحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسَجَتْهَا من جنوب وشمأل

وقد قامت الواقعية هنا على تعداد الاسماء وعلى اعتماد حرف الفاء الذي يفيد الدقة والموضوعية والتدرج . بالرغم من انه عديم القيمة الفنية . ونقع على فلذة اخرى في وصفه للدمع والتشبُّه فيه بناقف الحنظل ووصف انهماره حتّى المحمل .

و — **السردية** : اي تلاوة الاحداث وفقا لسياق يتأثر به الشاعر ويطبعه بطابعه . والسرد لا يعني التعرض لاحداث الواقع . جميعاً . بل تلك التي تتَّصل بواقع الانفعال . ونقع على السردية . هنا . في ذكره للايام الصالحة . يوم نحر مطيته للعذارى — (٩ — ١١) .

٤ — **سائر الخصائص الاسلوبية** :

١ — **انعدام النمو والوحدة الوصفيين** : ينزع الشاعر في وصفه من معنى إلى آخر ومن ملمح إلى ما دونه . فبينا هو يصف لونها : « مهفهفة بيضاء » — اذا هو يصف خصرها وضموره ورقته : « غير مفاضة » . ثم ينتقل . فجأة . إلى ترائبها . اي اعلى صدرها ، ويعود إلى لونها : « كبكر المقاناة البياض بصفرة » ويستطرد . بعدئذ . إلى وجهها ، فجيدها فشعرها . فخصرها من جديد ، فساقها . وما إلى ذلك . بحيث لا نقع على نموٍّ وصيرورة من ملمح إلى آخر . فالجزء او العضو في المرأة يبدو وكأنه مستقلٌّ بذاته عن سواه .

٢) **تأثير البيئة الاجتماعية والمادية** :

ظهر تأثير البيئة الاجتماعية فيما يلي :

— المثال الذي رسمه لجمال المرأة ، وقد استمدّه من مقاييس الجمال المأثور .

— تنازعه مع قيم العصر في حدود الحلال والحرام والخير والشر والحكمة والضلال .

— التعبير عن اجواء اللّهو التي كان يقوم بها بعض الفتيان والفتيات من ذبح للذبائح واشتواء للّحم وارتماء بشطوره .

- عادة التزيّن المأثورة في نساء ذلك العصر والتطيب بالمسك وما اليه .
- التعبير عن مظاهر الحياة البيتية كالسجنجل اي المرآة ، مما يؤدي بيّنة على شيوع استعمالها بين الجاهليين ، والمدرى اي المشط والغدائر وما إلى ذلك .
- اشارته إلى منارة الراهب ، مما يدل على قيام بعض الرهبان في البيئة العربية واشتهار طبائع معيشتهم فيها .
- الاشارة إلى بعض طبائع الفرسان في السلاح .

وظهر تأثير البيئة المادية فيما يلي :

- ذكر الاطلال ، اي بقايا المنازل وتعيين مكانها .
- ذكر اسماء بعض النبات كالقرنفل والحنظل والنخيل والقصب .
- ذكر اسماء الحيوان كوحش وجرة والرئم واساريع ظبي .
- توسله بمظاهره في تشابيهه ووصفه ، كما قدمنا .

الفخر والحماسة

نموذج من معلقة عنترة

قال عنترة في معلقته ، بعد ان وقف على اطلال الديار مخاطباً حبيبته عبلة ، مستهلا :

هل غادر الشعراء من متردم
ام هل عرفت الدار بعد توهم

إن تُغدِفي دوني القناعَ فإنني ... طَبٌّ بأخذِ الفارسِ المُستَلئِمِ [1]

أثني عليَّ بما علِمتِ فإنني ... سَمْحٌ مُخالقَتي إذا لم أُظلَمِ [2]

وإذا ظُلِمتُ فإن ظلميَ باسِلٌ ... مُرٌّ ، مَذاقتُهُ كطَعمِ العلقَمِ [3]

هلا سألتِ الخيلَ يا ابنة مالكٍ ... إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي

٥ إذ لا ازالُ على رِحالةِ سابِحٍ ... نَهدٍ ، تَعاوَرَه الكُماةُ مُكَلَّمِ [4]

طوراً يُجرَّدُ للطعانِ وتارةً ... يأوي إلى حَصِدِ القِسيِّ عرَمْرَمِ [5]

---

١ – اغدف الستر : ارخاه . طب : حاذق ، قادر . المستلئم : لابس اللأمة اي الدرع .

٢ – المخالقة : المعاملة مع الناس ، المخالطة .

٣ – باسل : بمعنى كريه . العلقم : الحنظل الذي ادركت مرارته . المعنى : من يظلمني يلق من شدتي وبأسي ما يجعله يتأذى ويكره ظلامتي التي هي اشد مرارة من طعم العلقم .

٤ – الرحالة : سرج من جلد الغنم . السابح : الجواد السريع . النهد : العظيم الغليظ . مكلم : مجرح . الكماة . ج كمي ، البطل المدجج بالسلاح .

٥ – يجرد للطعان : يبرز الى المعركة . حصد القسي : حيث كثرت اقواس المحاربين . عرمرم : كثير .

يُخبرْك من شهدَ الوقيعةَ أنني   أغشى الوغى وأعفّ عند المغنمِ

ومُدجّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نزالَهُ   لا مُمعنٍ هرباً ولا مستسلمِ [1]

جادتْ له كفّي بعاجلِ طعْنَةٍ   بمثقّفٍ صَدقِ الكعوبِ مُقوَّمِ [2]

١٠ برحيبةِ الفَرغَين يهدي جرسُها   بالليلِ مُعتسَّ الذئابِ الضُّرَّمِ [3]

فشككتُ بالرمحِ الاصمِّ ثيابَهُ   ليسَ الكريمُ على القَنا بمحرّمِ [4]

فتركتهُ جزَرَ السباعِ ينُشْنَهُ   يقضُمنَ حُسنَ بَنانهِ والمِعصَمِ [5]

. . .

ومِشَكِّ سابغةٍ هتكتُ فُروجَها   بالسيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعلَمِ [6]

لما رآني قد نزلتُ أريدُهُ   أبْدى نواجذَهُ لغيرِ تَبسُّمِ

١٥ فطعنتُهُ بالرمحِ ثم علَوتُهُ   بمهنّدٍ صافي الحديدةِ مِخذَمِ [7]

عهدي بهِ مدَّ النهارِ كأنما   خُضِبَ البنانُ ورأسُهُ بالعِظْلمِ [8]

بطلٌ كأن ثيابَهُ في سرحةٍ   يُحذى نِعالَ السِّبتِ ليس بتوأمِ [9]

. . .

---

١ – المدجج : الذي استتر كله بالسلاح .

٢ – الرمح المثقف : المستقيم . صدق الكعوب : قوي العقد .

٣ – الرحيبة : الواسعة . الفرغان : مثنى فرغ : وهو مخرج الماء من الدلو . الجرس : الصوت . الذئاب المعتسة ، التي تفتش عن رزقها في الليل . الضرم : الجياع .

٤ – الاصم : الصلب المتين .

٥ – ينشنه : يأكلن لحمه .

٦ – السابغة : الدرع الطويلة ، ومشكها : المسامير التي تكون في حلقها .

٧ – المهند : السيف من صنع الهند . والمخذم : القاطع .

٨ – خضب : صبغ . والعظلم : نبت يختضب به ، احمر اللون يضرب الى زرقة .

٩ – السرحة : الشجرة العظيمة . السبت : جلد مدبوغ جيد النوع .

نُبِّئْتُ عمراً غير شاكرِ نعمتي ... والكفرُ مَخبثةٌ لنفسِ المنعِمِ

ولقد حفِظتُ وَصاةَ عمّي بالضحى ... اذ تَقلِصُ الشفتانِ عنَ وَضحِ الفمِ [1]

٢٥ في حَومةِ الموتِ التي لا تَشتكي ... غمراتِها الابطالُ غيرَ تَغمغُمِ [2]

إذ يتقونَ بيَ الأسنَّةَ لم اخِمْ ... عنها ولكنّي تَضايقَ مقدَمي [3]

لما سمعتُ نداءَ مُرَّةَ قد علا ... وابنيْ ربيعةَ في الغُبارِ الأقتمِ [4]

ومحلّمٌ يسعَونَ تحتَ لوائِهم ... والموتُ تحتَ لِواءِ آلِ مُحلَّمِ

أيقنتُ أنْ سيكونُ عندَ لِقائهم ... ضربٌ يُطيرُ عن الفراخِ الجُثَّمِ [5]

٢٥ لما رأيتُ القوم أقبلَ جمعُهُمْ ... يَتذامَرونَ كَرَرْتُ غيرَ مُذَمَّمِ

يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنَّها ... أشْطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدْهمِ [6]

ما زِلتُ أرميهمْ بِثُغرَةِ نحرِهِ ... ولَبانه حتّى تسربَلَ بالدّمِ

فازْورَّ من وقعِ القَنا بِلبانهِ ... وشَكا إليَّ بِعَبرةٍ وتَحَمحُمِ

لو كانَ يَدري ما المحاورةُ اشتكى ... ولكانَ لو علِمَ الكلامَ مكلّمي

٣٠ ولقد شَفَى نفسي وأبرأ سُقمَها ... قيلُ الفوارسِ : وَيكَ عنترَ أقْدِمِ

والخيلُ تقتحمُ الخبارَ عوابساً ... من بينِ شيظمةٍ وأجردَ شيظمِ [7]

---

١ – تقلص : تنقبض . وضح الفم : بياض الاسنان .

٢ – التغمغم : الصوت الذي يسمع ولا يفهم .

٣ – لم اخم : لم اجبن ولم اعجز .

٤ – الغبار الاقتم : الاسود اللون .

٥ – يطير : مفعولها محذوف تقديره الهام او الرؤوس ، وقد شبه ما حول الهام بالفراخ .

٦ – الاشطان : مفردها شطن وهو الحبل . اللبان : الصدر .

٧ – الخبار : الارض اللينة . شيظمة : الفرس الطويلة . اجرد : قصير الشعر .

عنترة

العوامل المؤثرة في سيرته وشعره :

اولا – ولادته : عاش عنترة بين عام ٥٢٥ ، و٦١٥ م ، وولد من أَمَة حبشيّة ، سباها ابوه في بعض غزواته ، فجاء أسود اللّون ، حالكه ، حتى عُدّ من أغربة العرب ، اي الذين يغشى بشرتهم سواد كثيف ، مطبق كالغربان . ولم يكن العرب يعترفون بابناء الاماء حتى ينجبوا ويطير لهم صيتٌ في العرب ، يذكون به عن أصلهم الوضيع . وكان أبوه شدّاد العبسي اميراً مقدّما في بني قومه ، يحظى ابناؤه بالجاه والثراء ، من دون اخيهم عنترة الذي كان يُزْجَى إلى رعاية الماشية وتعهّد الابل ولا يفسح له بين افراد عائلته وقبيلته ، بل يُمْتَهَن ويعيّر بسَواده وضعة أصله .

ولقد وُسِمَ عنترة في هذه الولادة بسمتَيْن ، لم يُطِق الاذعان لهما ، ولم يكد يوفّق إلى التحرّر منهما . فهناك سمة السوّاد ، وكان العرب يستعبدون السودان ويُجْرونهم في خدمتهم ولا يعادلونهم اليهم، اي انهم لا يساكنونهم ولا يؤاكلونهم ولا يتصاهرون اليهم . وقد كان سواد عنترة اشبه بلافتة يحملها على وجهه وسائر ملامحه ، أو كأنّهما علم منكر، مشؤوم ، يعلن للناس عاهته ونقصه ، وقد تحدّرا اليه من صلب أبيه وأمه ولا شأن له فيهما أو في دفعهما . اما السّمة الثّانية ، فهي متولدة من الاولى أو متّصلة بها ، وهي سمة الرّقّ والعبودية او النبذ والخلع من القبيلة والشعور بالغربة والتفرّد بين الناس . وهكذا فان الشاعر لم يكد يطلّ على الحياة ويعي ذاته وعي الكرامة والقدر ، حتى الفى نفسه وكأنّه مُلْقى في بئر مصيره المظلم او في هاوية قدره التي لا قاع ولا قرار لها . وخيل اليه انه وفد إلى هذا العالم ليكفّر

عن ذنب لم تَجْنِه يداه وعن جريرة أُخِذَ بها ظلماً ، فبدا له انه ضحية التقاليد الفاقدة التعقّل ، العديمة الاخلاق والضمير ، اذ تُقدِّر قدر المرء بلونه واصله ، ولا تنظر فيه إلى نفسه وشجاعته وصموده .

ثانيا — **طبعه** : ولم يكن عنترة الفتى الوحيد الذي وسم بتلك السمة ، بل ان الحروب كانت تخلف من هو افجع مصيراً منه ، جماعةً من اللّقطاء الذين لا يُعْرَف آباؤُهم . الا ان القدر الذي وسمه بسمة السواد والعبودية ، طبعه ، ايضا ، بطابع التمرُّد والعصيان ، يرفض واقعه ويتنكّر له ويتعصّى على ابناء قبيلته ويردُّ زرايتهم بالصَّمت والاحتقار ويلوذ بنفسه ، وهو ينطوي على الثأر والحفيظة والندم .

ثالثا — **احداث سيرته** : تواقع عنترة ، أثر نشأته ، مع أحداث الحياة ، فبدا قويَّ السَّاعد ، حاذقا لضروب الفروسية ، الا ان فتيان القبيلة كانوا يُؤْثِرُون ويقدّمون عليه ، حتّى اذا اشتدّ القتال بين قبيلته عبس واعدائها الذُّبيانيين ، استنجد به أبوه ، قائلا : « كر على الاعداء » . فيجيب عنترة : « العبد لا يحسن الكرّ ، بل يحسن الحليب والصَّرّ » ، فالح عليه والده بالقول « كُر وانت حرٌّ » . وقد ابلى عنترة ، كما يبدو ، بلاء حسنا في الاعداء ونكّل بهم واثخن فيهم ، وكان ابوه يكاد لا يعترف به ، حتّى يتنكّر له من جديد ، يؤلبه ويحضه على ذلك بعض افراد القبيلة . وذاك ضاعف من شعوره بالعاهة وحتمية القدر الذي لا يزال يبخسه حقه .

رابعا — **حبه لابنة عمه عبلة** : وتشاء الرواية او الاقدار ان يُصاب عنترة ، فضلا عن ذلك بجرح الحبّ النّازف الدامي ، اذ تولّه بابنة عمّه عبلة ، وتَتَيّم بها وافرغ لها حنانه وحنينه ، واقبل عليها بكل جوارحه ، فاذا هي لا تصدُّه ولا تُقْبِلُ عليه ، مخلّفة في نفسه بؤس الرِّيبة وحسّ الهزيمة والانذحار بعاطفته الفاجعه المخذولة . وكما رفض ابوه الاعتراف به ، رفض عمُّه تزويجه ابنته ، معتذراً بمثل اعتذار ابيه ، اي بسواد اللون وعبودية الاصل وما إلى ذلك . ولما الحف عنترة في حبِّه وطلبه ، تفاقم أمره مع ابيه وعمه وتطعم بالحقد والضّغينة ، وغدا والده وعمّه بالنسبة اليه ، رمزا او تجسيدا لغباء القدر وظلمه وتنكيله .

خلاصة : هذه العوامل مجتمعة ومنفردة ، تضافرت ، بعضا مع بعض ، وولّدت في نفسه نزاعا بين الواقع الذي يتردّى تحت وطأته والمثال الذي يتوق اليه ويتمثّل به نفسه . ولقد ترسب في قاع نفسه الشعور بالظلم ، فتنكّر له ونقّضه ونزع إلى نوع من التعوّض والتفاخر ، يردّ بهما على مستذلّيه ومناوئيه ، ويحتج لقدره وكرامته ، متعاظما ببسالته وأخلاقه .

باعث النظم : ليس لهذا النصّ باعث مباشر للنظم في احداث معينة ، وانما تولى الشاعر فيه التعبير عن واقعه النفسي وموقفه من حبيبته عبلة واعدائه ومجتمعه ، زاهيا بانتصاراته ، متحرّرا فيها من سمات النّقص التي وسمته . فهي ادنى للسيرة الذاتية ، غير المقيدة بحدود في الزمن والاحداث ، اذ انه تواقع معها في فترات تطول او تقصر من حياته .

ايجاز المضمون : يستهل مخاطبا صاحبته بالقول إنها وان تحجّبت عليه ، فلن تتمنّع عليه وتفرّ منه بحجابها ، اذ انه يهتك الدّروع الصّلبة القاسية التي يستلئم بها الفرسان . فكيف بحجابها الناحل الواهي ؟ ثم يستدر ثناءها ومجاملتها له ، حتى يُقْبل عليها اقبالة الرفق والحنان ، أو يعنف بها ويقتحم عليها ، لانه لين العريكة والجانب لمن يوادعه ، مرّ ، قاس لمن يعارضه ويتنكّر له ولا يقر بفضله وتقدّمه . ويستشهد الخيل على شجاعته وصموده ، اذ لا يكاد ينزل عن متن مطيته السريعة ، الشديدة ، يقتحم بها القتال حتى يؤوب بها ، وقد اصابتها الكلوم الكثيرة لهول المعارك التي يقتحم عليها بها ، مواجهاً الاعداء بطعناته القاتلة ، واطئا حطام الاقواس المتناثرة بكثرة على اديم المعركة. ثم يستدرك بالقول انه لا يخوض القتال للمغانم شأن الصعاليك من الفرسان ، بل انه يأنف منها ، ويخلفها لمن دونه . فهو لا يقاتل للربح والثراء بل للقتال والتمرّس بالبطولة .

اثر تلك المقدمة التي يستعرض فيها مآثره لحبيبته بالترهيب والترغيب ، يُزْجي لها وصفا لاحدى معاركه ، حيث تصدّى لبطل انتضى شتّى ضروب الاسلحة ، يفرّ سائر الابطال من دونه ، لا يستسلم فيؤسر ، ولا يتولى ، فيُكفى شرّه ، بل تراه مقيما على صموده ، غير خائف ولا مهزوم . وقد سارع عنترة اليه ، فطعنه طعنة

واحدة ، يتيمة برمحه الصّقيل ، الصلب ، فبدت طعنته واسعة نجلاء ، تتدفّق الدماء منها كفوهة الدّلو . وينبعث منها صوت يدوي ، فتسمعه الذئاب الجائعة ، فتهتدي به إلى فريستها . ويردف بالقول انه لم يأنف من طعنه ، بالرغم من كرمه وسؤدُده ، اذ المرء لا يدافع عن نفسه بكرم اصله ، بل بقوة ساعده وشدة بأسه ، وقد خلّفه صريعا ، تفترسه الوخوش ، وتأتي على أنامله الرخصة الناعمة التي لم يألف صاحبها بها شظف العيش وقسوته .

ذلك كان امره مع البطل الاول ، وقد تعرض لبطل آخر يرتدي الدرع السّابغة ، ويحمل علم قومه ، اعتزازا وتقدّما ، وقد رأى الشاعر مقبلا عليه ، فلم يتولّ ولم يستسلم ، بل ان شفتيه تقلّصتا من الغضب والسخط ، فبدت اسنانه ، يصرف بها صريف النقمة ، حتى اذا ادركه الشّاعر عاجله ، كالبطل السابق ، بطعنة هتكت درعه ومزّقتها ونفذت فيه ، فاردفها بضربة من سيفه البتّار ، فهوى وتسجّى على الأرض ، وقد صبغه النجيع الاحمر وكانما خضب بخضاب العظلم الشديد الاحمرار ، فبدا وهو مضطجع على الارض كالشجرة الهائلة المروعة ، فيما ظهر نعلاه وهما من جلد السبت الّذي لا يَحتْذيه الا الكرام .

واثر ذلك يكفّ عن وصف القتال ، حينا ، ليستعرض أمره مع الذين لا يزالون يُنكرون فضله ، فكأنه لم يكن يؤدّي ذلك الحشد من المآثر لاستثارة اعجاب صاحبته وحسب ، بل للتباهي امام من يذلّونه في بطولته ، فلا يَشكرون له فضله في الدفاع عنهم ، بل تراهم يزورّون عنه ، بعد ان يرفع عُنهم الضّيم . ويميل ، من ثمة ، إلى استكمال مفاخره ، واصفاً معركة عامة ، اثر المعركتين الخاصتين اللتين قدّم الحديث عنهما ، فبدا وقد اشتد اوار القتال ، والقوم ينادونه ويستنجدون به ، وقد اقبلت جموعهم متثاقلة ، متذامرة من وطأة القتال ، فأنقضّ على الاعداء بفرسه ، يدفعهم بنحره حتى خضبته الدماء ، فتحمحم وشكا واوشك ان ينتكص ، الا ان فارسه ، اي عنترة ، كان في غاية الزهو والطرب ، اذ سمع القوم ينادونه عندما ضاقت عليهم سُبُل النّجاة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تقسيم القطعة : قد يمكن ان نقسم القطعة إلى الاقسام التالية ، وفقاً لتطور موضوعاتها:

١ — مخاطبة ابنة عمه عبلة : ١ — ٤

٢ — وصف احدى معاركه : ٥ — ١٢

٣ — وصف معركته الثانية : ١٣ — ١٧

٤ — وصف معركة عامة : ١٨ — ٣١

الفن الذي تنتمي اليه القطعة : تنتمي هذه القطعة إلى الفخر والحماسة ، وهو فن يعظم في البيئات البدائية التي تجري على سنة القتال والغزو ، حيث يعظم المرء بقوة ساعده ، ويبدو متفاخرا بتنكيله وتقتيله وتذليله للاعداء ، يعبر عن ذلك بقليل او كثير من الغلوّ، من خلال الاحداث والافكار التي يُعَقّب عليها بها والصور التي يترسّمها فيها . وليس للفخر قيمة بذاته ، اذ مهما تعاظم صاحبه ، فان مأثره فيه لا تنطبع بالطبائع الانسانية ، الا اذا افصح فيها عن موقف من مواقف الصمود وقوة الارادة في سبيل فكرة او عقيدة . اما اذا ما اقتصر فيه على التغني بالقتل والفرح بمشهد الدماء، فانه يفتقد العنصر الانساني ويغدو صنوا للتوحش الفاقد الضمير ، كما يبدو لنا ذلك في بعض مفاخر عمرو بن كلثوم .

عرض وتحليل :

اولا : مخاطبته لابنة عمه عبلة : (١ — ٤)

يتبادر إلى خاطرنا ، في البدء ، ان الشاعر المشغوف بابنة عمه ، المتردّي تحت وطأة حبه لها ، سيسفح لها أشواقه ويبوح لها بوجده ، كما أثِرَ ذلك في تقليد الغزل والشكوى ، عند المُحبِّين . الا ان عنترة يعاني الاشياء ، ولكنه لا يذعن لها ، اذ ان ميزته النفسية الاولى هي ميزة الرّفض والتعصّي ، حفاظا على الكرامة وعزة النفس . ومع انه فجع بحبه ، ولم ينل به مناله ، فهو لم يهن ، ولم يَشْكُ ولم يَسْتَعْتِب به ، بل تراه صامداً والجراح الصامتة تنزف من كبريائه . وهو اذ يخاطب ابنة عمه ، لا يستَدرُ عطفها ، بل انه يعتز بنفسه ويثور على الظُّلْم والتنكُّر والقسوة .

فعبلة تتحجّب عنه ، ولا تُقبل عليه برضا ، فكأنها لا تقرّ ببطولته وجدارته في ان ينال حبّها واعجابها . وتسترّ عبلة عليه هو رمز لتنكّر الناس له ، اذ هي تمثل موقف من دونها منه ، فتُحجم عن ملاقاته والسفور له ، نابذةً إياه كسائر افراد القبيلة . وهكذا يبدو عنترة منتصراً في القتال ، مهزوما في الحبّ او بالاحرى مهزوما في النّاس والمجتمع . وقد انبرى متفاخرا بشدّته في اذلال الابطال ، الا انه يحرص على ان يدع بطولته عاقلة ، يَصْدر فيها عن ضمير وموقف ، لا يتعرّض لمن دونه ، إلا دفعا للظلم والقسوة ، وفيما عدا ذلك ، فإنّه ليّن العريكة ، لا يقتحم على سواه ولا يؤذيه : « سمح مخالقتي ، إذا لم أُظلم » . فقوّته هي في سبيل الحق والعدْل ، وليست قُوةً عمياء للباطل والعنف . وهو يتوسل بها لدفع الذلّ عنه ممّن يذلّونه .

وبعد ، ماذا اراد عنترة ان يقول في مخاطبته لابنة عمه ؟

- إنه حقيق بالاعجاب لتفوّقه على سواه بالبطولة ، وهي المثال الاعلى للرجل في ذلك العصر .
- إنها لا تعدل في معاملته ، اذ تنظر اليه كالآخرين بلونه وولادته .
- انه ينطوي على جانبين متلازمين في نفسه : جانب القوة والبطش وجانب اللّين والمسالمة ، أو كما يقول المتنبي فيما بعد : جانب النّدى وجانب السّيْف .
- انه قادر على الاستيلاء على حبيبته بالقوة ، لكنه يعفّ عن ذلك ، اذ لا يجد فيه جدوى ، كما ان ذلك يُخْرجه عن طباع الفروسية في الحبّ ، حيث

تُقبل المرأة على الفارس اقبالة التولّه ، مُعْجبةً به لمآثره، لا خوفا ولا استسلاما للتهديد . وهكذا ، فان هذه الابيات تنطوي على شعور بالعجز ولاجدوى القوّة . واذا كان الشاعر قد أذلّ بها الفرسان والخصوم ، فانه الفاها فاشلة في ادراك الحب الذي لا ينمو ولا يطيب الا بالحنان والموادعة . واذا كانت قوّته تجديه في رد بعض الذل الذي يعانيه في اصله ولونه ، فانها سلاح فاشل مهزوم في الحبّ .

ثانيا : وصف احدى معاركه : (٥ — ١٢) .

أورد الشاعر هذا المقطع في وصف شجاعته ، يؤدّيه لابنة عمه ، كبيّنة على بسالته وبطولته . واعتمد الشاعر على الامور التالية ، تحقيقاً لغايته :

١ ــ **الخيل** : يقول انه لا يزال يمتطيها ولا يكاد ينحدر عن متنها، ويعظّم من شأنها بالقول انها سريعة ، عظيمة ، تنزف دماؤها لكثرة ما يقتحم به القتال . ومن البيّن ان الشاعر يتوسّل الخيْل ، هنا ، للتدْليل على بطولته من خلالها . فهو لا يصف للوصف ، كامرىء القيس في وصفه لفرسه ، بل ان ذكره للخيل يرد في سياق الابانة والبرهان . وتعظيمه لقوتها وكثرة جروحها يؤديان إلى تعظيم قدرهو بالذات. لذلك ، فاننا نكاد لا نلمح ملامح هذا الفرس الدقيقة . اذ قصّر ذكره له على حالة واحدة ، وهو في القتال ، أو وهو آيب إلى موضع النبّال والاقواس ، اي انه لا يأوي إلى مربضه ، بل ينام بين عدة الحرب ، اذ يكاد لا يكفّ عنها، حتى يعود اليها.

٢ ــ **المدجّج** : وقد خصّه بغاية البطولة ، كالخيل التي وصفها من قبل ، اذ انه يعظم نفسه من خلاله . فهو لا يُقْبل على الجبان ، بل على البطل الجسور الذي لا يستسلم ولا يهْزم . والشاعر يتوسل هذا البطل كاداة قصصية يؤدي بها برهانا جديدا على انه لا يساوي الآخرين، بل يتفوّق عليهم او على اقواهم وافضلهم . ووراء تخصيصه للانسان الكامل هنا ، واشادته بنفسه في قتله ، انما يوعز انه لا مثيل له بين الناس .

٣ ــ **الطعنة** : وصفها بالقول انها واحدة ، فريدة ، اذ لو اقتضيَ عليه ما دونها ، لسقطت غلواء الفخر . فهو اذن يقتفي على مستوى واحد من المعاني ، يوردها في اقصى غايتها .

٤ ــ **الرمح** : عرض له في قوله : « بمثقّف صدق الكعوب ، مقوّم » ، وقوله : « فشككت بالرُّمح الأصّم ثيابه » اي انه وصفه باوصاف المأثورة والفاظه المباشرة ، إذ قال انه مستقيم ، قوي العقد ، لا يخذل صاحبه ، وانه اصّم اي صلب ، متين . ويخيل الينا انه لم يوفّق في حشد الغلو لرمحه حشده لفرسه ، اذ اقتصر على النُّعوت الباهتة الكثيرة التداول ، فيما نما للخيل احداثا أظهرت بطولتها وقيامها الدائم على القتال .

٥ ــ **الجرح** : ذكر انه رحب، تنزف دماؤه كالماء من الدّلو ، وانه يصوّت بما

يُسمع الذئاب البعيدة ويستدعيها . ووصفه للجرح يدنو إلى المثال الذي مثل به الخيل في غلوائه . اذ وقّع الاحداث بما يضاعف من وقعه وقوته .

٦ - **موت الكريم** : يُضيف إلى ما تقدّم من ذكر البطل انه كريم ، وكأنما يعزُّ عليه ان يُقْتَل الكرام كالأوغاد ، فكأن في القتل عقوبة . والموت لا يَصْلُح للكرام ، بل للاشرار . ولا يبدو ان الكرم الذي يشير اليه هنا هو كرم الاخلاق ، بل كرم الاصل الذي يعزّ صاحبه ، دون ان يكون عزيزا ، بالفعل . وهو ، إلى ذلك ، من المترفين المنعّمين ، اذ نوّه برقّة بنانه ومعصمه . ولا غلوّ في القول بان هذا البطل الغارق في نعيم العيش ، الوارث عن اهله ماله وحاله ، هو العدوُّ النفسيّ للشاعر . وقد احل قتله طَرباً ، كأنما يقتل به عاهة أصله وشظف عيشه وتشرُّده . وقوله : «لَيْس الكريم على القَنَا بمحرَّم» ينمُّ عن المداولة النفسية التي صدر عنها الشاعر في حديثه عنه . وربما تعيَّب ، حينا ، لكنّه ما عتّم ان تمالك روعه واطلق حكما خلص اليه من معاناته وتفكُّره بحقيقته قدر الاشياء في الحياة .

٧ - **جزر السباع** : جعل الشاعر السباع المفترسة تنوش خصمه ، مماشاةً لخطّ الغلوّ الذي اقتفى عليه في المقطع ، جميعا . فذاك المُدَجَّج الكريم الذي ألَّب له حشود العظمة ، اذ يُقْتَل ، لا يستساغ ان تُقْبل عليه الغربان او البغاث ، بل السّباع ، لان في هذه اللّفظة من الهيبة والعظمة ما يستكمل به الاجواء الاولى .

وهكذا فان هذا المقطع قام على سبعة عناصر ، على الاقل ، تضافرت ، بعضا مع بعض ، لتؤدّي غاية المعنى .

ثالثا : وصف معركة ثانية : (١٣ - ١٧)

يعتبر هذا المقطع امتدادا من السابق وتكرارا له ، اذ يعرض فيه لبطل آخر شبيه بالاول اودى به وصرعه . وقام هذا المقطع على المقومات التالية :

(١) **الدرع السابغة** : جعلها طويلة ، مزرودة ، وهي من أفضل الدروع وتعجّل بذكر هتكه لفروجها وتمزيقها اظهاراً ليُسْر أخذه لها . ومع ذلك ، فان صورتها تبدو باهتة كصورة الرُّمح في المقطع السابق .

(٢) **السيف والرمح** : يشير اليهما ويسمّيهما باسميْهما وحسب . ولا يضيف اليهما أيّة صفة . لغلبة نزعة السرد على المقطع . لكنّه يُضيف إلى السّيف في بيت لاحق النّسبة إلى الهند وينوه بحدّته وطيب عنصره . وتكراره لذكر السلاح يوافق اجواء الفخر والقتال الّتي ينوّه بها .

٣) **البطل** : تتردّد على وصفه في معظم المقطع بقوله :

– إنه حامي الحقيقة ، معلم . اي يحمل علم قومه ويضع علامة البطولة ليُعْرَف بها.

– إنه ابدى نواجذه لغير تبسُّم ، أي غضباً وسخطا .

– إنه يبدو وكأنّ ثيابه في سرحة . لعظم هامته .

– إنه يُحْذى نعال السّبت ، اي الاحذية الفاخرة التي لا يرتديها الا الاثرياء المُنْعّمون .

– انه ليس بتوأم . أي حسن التغذية . لم يولد واهياً ضعيفاً .

وقد جمع له غاية القوة وغاية النّجابة والثراء . فهو شبيه . من هذا القبيل . بالبطل الاول . فكلاهما منعّم : الاول حسن البنان والمعصم ، والثّاني يُحْذى نعال السّبْت . الاول مدجّج ، والثاني يرتدي الدّرع السّابغة . وكلاهما مخضّب بالدماء : تنزف من الاول كالماء من الدّلو والثّاني « تكسوه كصباغ العظلم » . وكلاهما يودي بهما عنترة بطعنة واحدة .

ومؤدى المقطع . جميعا ، يضع امامنا ظاهرة نفسية تُفْصح عن هموم الشاعر المضمرة والمعلنة . وهذه الظاهرة هي التي حددت موقفه من الأشياء وأوحت اليه بالاقـــوال التّي جهر بهـــا . وهي تشخص في المقطعَيْن ، جميعـــا ، اذ مثّل فيهما بطلا واحدا مكرراً حرص على تمثيله في مثال الرجل الكامل ، عصرئذ . فهو في غاية نجابة الاصل ، وغاية القوة والتمرّس بفروسية القتال ، كما انه في غاية الثراء والنعيم ، فضلا عن انه حرٌ متفوق على بني قومه ومن دونهم . ومع ذلك، فان الشاعر يُجْهز عليه بضربة واحدة يتيمة . وذاك يسوقنا إلى الاعتقاد بأن عنترة كان يتفاخر ، ظاهرا ، ولكنه كان، ضمنا . يترافع ويجادل ويؤدي البينة على ان عاهة الولادة واللون .

ليست عاهةً ولا نقصا، اذ ان صاحبها الذي يُزْرى به يصرع خصمه الرفيع النسب، الحر ، الابيض اللون . وهكذا فان شعر عنترة الحماسي يستبطن الدلالة على فاجعة متكلمة ، صامتة . تتنفس عن ذاتها عبر شعره بصورة لاواعية او واعية . وهذا ما نشير اليه ، دائما ، في قولنا ان الشعر ليس تعبيرا عن التكافؤ والعافية والثراء والنعيم ، وانما هو تعبير عن اللعنه في الذات والحياة وعن معاناة العاهة والظلم والخصام وتحدّي القيم الساقطة والتقاليد وكل ما يتراءى للشاعر أنّه مباين للحقيقة كما يتمثّلها .

رابعا ــ **وصف معركة عامة :**

يقوم هذا المقطع على ثلاثة عناصر رئيسية هي : الاشخاص ، فالاحداث ، فالاوصاف ، فضلا عن الشاعر ذاته ، وهو العنصر الدائم الحضور في القصيدة كلها .

أ ــ **الاشخاص** : ذكر منهم ابن عمر وعمّه دون ان يسميه ومُرّة وابنَيْ ربيعة وآل محلّم ، ومع هؤلاء يميل الفخر إلى الواقعيّة وينزع بها منزعا تاريخيّا ، اذ يشير إلى اناس تواقع معهم ، وقد وُجِدُوا فعلا ، ولم يبتدعهم ابتداعا او يفترضهم افتراضا ، كما كان دأبه في المقطعين السابقين . وقد مالت القصيدة ، بذلك، إلى التعبير، عن تواقعه الحي مع قوم عايشهم وَبَلا معهم الخيبة والامل والنّجاح والفشل وصحبهم أو عاداهم ، متقلباً بين أحوال نفسية متباينة . فتواقعه مع ابن عمه خلّف في نفسه شعورا بالجحود ونكران الجميل ، لا يقرُّ له بفضله ، واي فضل يلمح اليه الشاعر ؟ انه، دون شك ، فضله في دفع الاعداء وردّ غاراتهم وانقاذ القبيلة من شرورهم . وابن عمه كمعظم افراد القبيلة يهرع اليه عند الروع ، حتى اذا جلاه عنهم ، ازروا عنه وجحدوا فضله .

اما عمه فقد اوصاه بحسن البلاء في قتال الاعداء ، وكأنما كان يعده ، من خلال وصيته ، بان يفي له بالعهد ويعقد له على ابنته . ولقد صحبت الشاعر بذلك مأساته إلى القتال ، ينظر إلى افعاله ويقيّمها بالنسبة إلى الاشخاص الّذين يحرص على خطب ودّهم : عمّه وابن عمه . نفّذ ارادة الاولى وتعتّب على الثاني ، وذاك كله بالنسبة إلى الهم المعقّد الذي يتآكله : قلّة القدر والعبودية المتضاعفة بالحبّ المكره المخذول .

ولو لم يكن هذا الامر يشاغله ، لما نوّه به واشار اليه . وهكذا يتحقق لنا، مرارا ، ان الشاعر كان يترافع في هذه القصيدة بحقه في الحرية والكرامة والعدل والحب . وهو الموضوع الاساسي لكل ما يعترض به وينوه عنه .

اما سائر الاشخاص ، فيمثلون الاعداء . وهو يفتك بهم ، ليُظهر بطولته ، دون ان نستشفّ في حديثه عنهم تلك الشماتة او ذاك الكره الذي يتسعّر عليهم في نفوس من دونه من الابطال ، اذ ان حقده كان مقتصرا على قومه الخاصين به .

ب ــ **الأحداث** : وهي تتناول ، في معظمها ، القتال وما يتخلّله من ضرب وصياح واقبال وادبار . ولقد وقعها الشاعر بما يظهر بطولته وينمّ عن ضميره وهمومه المكتومة .

واهم ما اشار اليه في ذلك السعي **تحت اللواء** : «ومحلم يسعون تحت لوائهم» **واللقاء** : «ايقنت ان سيكون عند لقائهم» **والضرب** : «ضرب يطير عن الفراخ الجثم» **واتقاء الاسنّة** : «اذ يتقون بي الاسنة» **والتغمغم** : «غير تغمغم». **والتذامر** : «اقبل جمعهم يتذامرون» **والنداء والتهاتف** : «يدعون عنتر» وهذه الاحداث ، جميعا ، لا تعدو ما يتداول في الفخر الكلاسيكي، دون ان تختصّ بميزة معينة من خصائص الشعر لغلبة نزعة السرد الفاقد الخيال عليها .

جـ ــ **الاوصاف** : استبطن الشاعر بعض الوصف من خلال ذكره للاحداث . كما يبدو في قوله مثلا : «اذ تقلص الشفتان عن وضح الفم» او قوله : «لا تشتكي غمراتها الابطال غير تغمغم» ، «ولكني تضايق مقدمي» . وربما اقتصر من امر الوصف كله على ذكر اسماء الموصوفات كالأسلحة : «اذ يتقون بي الأسنة» او يردف بتشبيهها كما هو شأنه في وصف الرّماح . وقد طغت النزعة الوصفية في المواضع التي غلبت عليها تلاوة الاحداث ، كما سوف نرى خلال دراستنا لخصائص المقطوعة الفنية . وانما نشير هنا الى وصفه لفرسه ، وهو العنصر الاهم في المعركة ، اذ عظم نفسه من خلاله .

وقد خصه بما يلي من الاوصاف :

ـ ان الرماح قد علقت بلبانه . فبدت متدلية كحبال البئر . تدليلا على شدة ما اقتحم به من اهوال .

ـ يوضح في البيت اللاحق ما أجمله في البيت السابق . ويقول انه يرمي الاعداء بنحر فرسه . فيطعنونه . فينزف دمه ويغشى جسده كالسربال .

ـ يضفي على فرسه صفة انسانية . اذ يقول إنّه يشتكي بدمعه وتحمحمه حتى ليوشك ان يتكلم . ومن البين انه نسب البطولة الى فرسه لينسبها الى نفسه . سامياً به عن البهيمة البكماء الى نوع من المعاناة الانسانية في البكاء والشكوى . والفرس يوشك ان يفرّ من القتال . لكن الفارس يزجره . فكأنه يتولى فرسه كالبطل المدجّج او الذي يحذى نعال السبت . يعظّمه ليَظهر عليه ويفيد من غلوائه في الغلو بتعظيم نفسه . وهكذا فانه يتوسل في هذه القصيدة الانسان والحيوان وعلى مستوى واحد من الغلو في البطولة ليُفضي من ذلك كله الى تحقيق غايته في الفخر بنفسه وفي الابانة على تفوقه .

د ـ عنترة : وتهيمن صورة عنترة على المقطع بكامله . اذ نسب الافعال كلها لنفسه :

« فلقد حفظتُ ـ اذ يتقون بي الاسنة ـ لكني ـ لما سمعتُ ـ ايقنتُ ـ لما رأيتُ ـ ما زلتُ ـ ولقد شفى نفسي » .

لا بدع في ذلك اذ انه يخوض في مجال الفخر الذاتي ، فلا يبدو من خلاله ملامح قبيلته وابناء قومه او احلافهم لحرصه على اظهار تفوقه وحيداً . من دون سواه ليتعوّض بذلك عما لحق به من اذى العاهة ، كما قدمنا .

وكما افصح عن همومه الوجدانية . فيما تعرض له من وصف البطلين . فانه يستكمل التعبير عن ذلك . دون ان يعلنه او يباشره ، بل انه يبوح به في البداهة العميقة كقوله :

يدعون عنتر والرماح كأنهـــــا   اشطان بئر في لبان الادهـــــم
ولقد شفى نفسي وابرأ سقمهـــا   قيل الفوارس ويك عنتر اقـــدم

ولعل نداء الفرسان ذاك هو أجمل نغم تطرب له اذناه، اذ انّ نداءهم كأنما يعلن للملأ ان القوم يهرعون اليه ، عندما يصيبهم الضنك ويشرفون على الهزيمة . وفي ذاك النداء لا يتساوى عنترة والآخرون ، بل انه يفوقهم باعلان منهم .

هكذا بدا عنترة في هذه القصيدة ، يؤلّب ويحشد ويُقبل ويُدبر حول المعاني والاشخاص والاحداث ، ليبدع من ذلك كله اليقين الذي يرغب في بثه واقناع السامع او القارىء به .

الخصائص الاسلوبية :

١ ــ **فلذات واجواء ملحمية :** خطر الشاعر بفلذات واجواء ملحمية باهتة او متألقة في وصفه للبطلين اللذين صرعهما ، وفي المامه بالمعركةالعامة ووصف فرسه. ونعني بالفلذات والاجواء الملحمية هنا الصور والاجواء التي تضعنا في عالم متفوق خارق ، لا نألفه في واقعنا اليومي . فالضربة الواحدة التي تُجهز على عملاق القتال وتطرحه كالشجرة الهائلة ، كما ان تصوير الزحف والأعلام والاصوات ، فضلاعن الخيل التي تشارك في معركة النصر ، ان ذلك كله يوحي لنا بمثل تلك الاجواء الخارقة . وقد ذهب بعض الباحثين الى المقارنة بين عنترة و خيل والبطل المدجج وهكتور في الالياذة . وان كان ثمة تبايناً عميقاً بين الاثرين في الطول والعمق والشمول .

٢ ــ **الوصفية :** ولقد انتهج الشاعر على النهج الوصفي وألم به في معظم الابيات ، دون أن يحشد الاوصاف حشد شعراء الوصف المتفرّغين لهذا الفن . ومنذ مطلع القصيدة حتى نهايتها ، لم يكف عنترة عن اللمحات والاشارات الوصفية :

« طب بأخذ الفارس المستلئم ــ سمح مخالقتي ــ مرّ مذاقته كطعم العلقم ــ سابح ، نهد ، تعاوره الكماة ، مكلّم ــ يُجرّد للطعان ويأوي ــ عرمرم ــ أعيفُ .

ومدجّج كره الكماة نزالهُ . لا ممعن هرباً ولا مستسلم — برحيبة الفرغين. هتكْتُ فروجها — حامي الحقيقة معلم — أبدى نواجذه لغيره تبسُّم — طعنته . علوته — صافي الحديد . مُعْلَم — خضب البنان ورأسه بالعظلم — يحذى نعال السبت ليس بتوأم ... »

والشاعر يعمد الى الصفة المباشرة بذاتها . او التي تستفاد من مؤدّى الجمل او من معنى الفعل المنطوي عليها بذاته . وهذه الوصفية المباشرة تنمُّ عن موقف الشاعر من الاشياء . بحيث يترسّمها في حدودها الحسية والمعنوية لضعف الخيال الخالق في شعره . فثورته معنوية . وابتكاره يقتصر على موقفه من قيم الاشياء ومعاني الحياة . لكنه لم يستبطن فيما تطالعه حواسه دلالات تنأى عن ظاهرها الحسي المبذول .

٣ — **السردية** : وهي اسلوب تقرير الاحداث وسوقها في سياق يوقّعه الشاعر . وفقاً لطبيعة الانفعال . والشعر لا يسيغ السردية لان الحديث الذي تلم به يقع في حدود النثر وعالم الوعي . الا ان السرد قد يشفّ وقــد يتكاثف وفقاً لدربة الشاعر . والفخر ، من بعد . هو فن شعريّ يُستَساغ فيه بعض السرد في مواضعه . دون ان يتعاظم ويعفّي على ما دونه من أساليب الايحاء . ويمكن القول ان هذه القصيدة هي قصيدة سردية . وصفية . إذ يفد الوصف كتمم للسّرد .

ونقع على السرد في ذكره لمقتل البطلين وفي حديثه عن المعركة العامة التي خاضها بفرسه الملحمي البطل . حيث أزجى الأحداث وساقها بما يشبه أجواء الاقصوصة المتلاحقة الاحداث . وقد اضفى على ذلك كلّه جوّ الانفعال والحماس اللّذين بثّا في روع القارىء وَهْمَ الصّدق في المعاناة والتقرير .

التشبيه : وكسائر الجاهليين يتوسّل عنترة التشبيه أداة للتعبير . مراوحاً فيه بين **التمثيل الحسي** الدقيق كما في قوله :

يدعون عنتر والرماح كأنهـــــا   اشطان بئر في لبـان الادهـــم

فالمقارنة بين الرّماح المتدلّية وحبال البئر تقوم على الغلو الحسي . الفاقد الخيال . وان كان شديد الانفعال . ويترجّح في ناحية أخرى بين **التمثيل الذي يسعفه خيال**

طرب ، مترنّح ، وان لم يكن بعيد المتناول : « بطل كأنّ ثيابه في سَرْحة يُحذى نعال السّبت ، ليس بتوأم » ، **والتشبيه التأويلي** حيث يقرن الشاعر الاشياء ويؤولها بغير ما تطالع به بداهة الحس : « ضرب يطير عن الفراخ الجُثّم » .

الا ان عنتر لا يُسرف بالتشابيه اسراف سائر الجاهليين ، اذ كان شاعرَ تَفَجُّر وانفعال ، اكثر منه شاعر وصف يتقيد فيه بمحاكاة المظاهر .

٥ ــ **الكناية** : وتتخلل القصيدة بعض الكنايات ، حيث يُفصح الشاعر عما يعبر عنه من خلال المشاهد ومـا تستبطنه من دلالات لصيقة بهـا في ذاتهـا . ونقع على ذلك في مثل قوله :

« **اذ تقلص الشفتان عن وضح الفم** »، للتدليل على الرّعب من خلال مظهر الفم عندما تتقلص الشفتان لتبـدو من دونهما الاسنان في صريفهما وما ينطوي عليه من شدة وعزم . وقد احل الصورة محل الفكرة . فبدا هذا الشطر ادنى الى سوية الشعر .

ــ « **يأوي الى حصد القسي ، عرمرم** » ، للتدليل عـلى قيام الفرس اقامة دائمة في الحروب ، يتمرس بها نهارا او في الضحى ، واذ يأوي . ليـلا ، يقيم بين السلاح الّذي يحدق به من كل جانب . فهذا الفرس وان انقطع عن القتال ، فانه دائم الاهبة والاستعـداد له . وبيّن ان الفرس يعبّر ، هنا ، عن الفارس .

ــ « **يقضمن حسن بنانه والمعصم** »، للتدليل على النعمه التي يحيا بكنفها . وقد اتخذ لذلك البنان اذ لا يزال شكله ينم عن معيشة صاحبه . فاذا كان رخصا ، ليّنا ، كان صاحبه منعما ، واذا كان جافا ، غليظا ، دل على القسوة وشظف العيش .

ــ « **أبدى نواجذه لغير تبسّم** »، وهي تدنو إلى قوله من قبل : « اذ تقلص الشفتان عن وضح الفم» وهذه الكنايات هي مستفادة من خبرة الشاعر بالواقع الحسي وتمرّسه فيه على ذاته والآخرين .

(٦) **الاستعارة** : تندر الاستعارة في هذه القصيدة بالنسبة إلى ما دونها ، لأنها تقتضي اداء فنيا أعسر . وقد خطر فيها قوله : « **جادت له كفي بعاجل طعنة** » ، اذ استعار مدّ اليد في العطاء لمدّ اليد بالضرب في تشابه الظاهر واختلاف الجوهر . وفي المقارنة والتوحيد بين الجود والضرب نوع من السادية في التعبير اذ يتمثل الشاعر موت الآخرين وهلاكهم خيرا ونعمة لهم .

ومثل ذلك قوله :

ما زلت ارميهم بثغرة نحره ولبانه حتى **تسربل بالدم**

حيث استعار السّربال لوشاح الدم الذي يتّشح به الفرس . وهذه الاستعارات وان كانت ارقى ، من حيث المبدأ ، عن التشبيه، الا انها لا تتفوّق عليه كثيرا في بعد الرؤيا .

(٧) **طبائع العبارة** :

١ — **اللفظ** : لا نقع في هذه القصيدة على الالفاظ الوحشيّة المتقعّرة التي لا تستاغ ولا تدنو للفهم . ولئن ألـمّ الشاعر ببعض الالفاظ التي سقطت في الاستعمال الحديث ، فانها لا تبدو بعيدة غاية البعد عن الفهم في مدلولها . الا ان عنترة ليس من شعراء الصّنعة ، بل من شعراء الانثيال ، يقبل على اللفظة المباشرة في حدود المعنى ، ولا يُعنى بتوقيعها عبر نغم نفسيّ عام ينتظم القصيدة . فهموم المعنى تطغى عنده على هموم المبنى ، وان كنا نعجز في الفصل بينهما . وقد يتوازن بينهما الاداء، أو تسمو الالفاظ وتؤدّي بعض المعنى في جرسها بمثل قوله :

إذ لا ازال على رحالة سابح نَهْد ، تعاوره الكماة ، مكلّم .

فان في ألفاظ «رحالة وسابح ونهد وتعاوره» ، شيئا من الايقاع بما يماثل المعنى . ففي لفظة « سابح » قليل او كثير من معناها الدال عل مدّ يدي الفرس في الهواء ، وهو يعدو . وكأن الالف بعد السين تنطوي على مثل الامتداد الذي يوحي به ويسير اليه المعنى . ولست اود ان اسرف في مثل هذه الاستدلات ، وانما يخيل إلي ان لفظة « نهد » تنطوي على مثل معناها ، وكذلك لفظة « تعاور » للتدليل على التكرار ، مرة ،

بعد مرة . ومثل ذلك لفظة : « عرمرم » للتدليل على العظمة والقوة ، أو قوله : « برحيبة الفرْغين » « جزر السّباع » «هتكْتُ فروجها» ، « اذ تقلص الشفتان » « ومدجّج » . ويمكننا القول ان عنترة يهتدي إلى الفاظه بهدي حدسه وانفعاله . والتوافق بين روح المعنى ووقع اللفظة أو ادائها لا يتولّد عنده من التحكّك والتثقيف ، بل من الانفجار النفسي المتدفّق سيلُه عبر اللفظ . فالفاظه تؤالف مضمونه غير منفصلة عنه ولا منفصل عنها .

٢ ـ **الصياغة** : واذ تلج عبارته في اطارها من الجملة او البيت تُوَقّع في ايقاع حماسي ، يحتشد بصخب في اطار خطابي عام . وقد يعترض فيه بأدوات الشرط الملازم لشعر الالتزام والجدل وابداء الرأي كقوله :

ان تغـدفي دوني القناع فإنـني طـبٌ بأخذ الفارس المستلئم

وقد يصحبه او يحل من دونه **الامر** ، كحركة نفسيّة ثانية من حركات التجربة ، « اثني علي بما علمت » ، او يستعيض عنه **بالتّحضيض** : « هلا سألت الخيل يا ابنة مالك » . ولكنه لا يتفنّن في هذه الصيغ ولا يتردد عليها لانصرافه إلى الاسلوب التقريري المباشر الذي تغلب عليه صيغة المتكلم ، كما قدمنا . فقوام عبارته في هذه القصيدة الجملة الكلاسيكية الشائعة التي قلما يلمّ فيها بالحال او التمييز او ادوات التحديد والايضاح الآخرى .

(٨) تأثير البيئة :

(١) البيئة الاجتماعية : ظهر تأثيرها فيما يلي :

جـ ــ **في الموقف العام** الذي صدر عنه الشاعر من العبودية قيم والحرية وقدر الانسان الفعلي .

د ــ **في اظهاره للجانب الحربي** في وصف بعض المعارك وما يجري فيها من كر وفر وصياح وتَغَمْغُم وتذامر .

في ذكره لأنواع السلاح ووصفه للابطـــال ومن يحمل منهم العلم ومن يضع علامة البطولة ليعرف بها .

ج — في ذلك، للباس الأبطال وخاصة احذية السّبت ، مما يطلعنا على بعض واقعها في ذكر العصر .

د — في ذكره لبعض الآنية التي يستقى منها كالدلو وما اليه .

هـ — في ذكره لاقتسام الغنائم وعفة الأبطال الاقوياء عنها .

(٢) البيئة المادية :

لم تظهر معالمها بوضوح لانصراف الشاعر انصرافاً فكريا عبر القصيدة . واهم ما جاء في ذلك وصفه للفرس والذئب وما إلى ذلك .

الحكمة والخواطر

نموذج من زهير بن أبي سلمى

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومَن يعِش ثمانينَ حَولاً ، لا أبا لك ، يَسأمِ [1]

وأعلمُ ما في اليومِ والأمسِ قَبْلَهُ ولكنني عن عِـلمِ ما في غدٍ عمي [2]

رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشواءَ مَن تُصِبْ تُمِته ومَنْ تخطى يُعَمَّرْ فيَهْرَمِ [3]

ومَنْ لم يُصانِـعْ في أمـورٍ كثيرةٍ يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويوطَأْ بمَنْسِمِ [4]

٥ ومَنْ يَجعلِ المعروفَ مِنْ دونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ ، ومَنْ لا يَتَّقِ الشتمَ يُشْتَمِ [5]

---

١ – تكاليف الحياة : مشاقها . الحول : السنة ، لا أبا لك : عبارة تستعملها العرب عند الجفاء والغلظة وتشديد الأمر ، وهو لا يريد بها هنا الجفاء وانما يريد التنبيه والاعلام المعنى : مللت مشاق الحياة وأتعابها فقد بلغت الثمانين ومن يعش هذا العمر الطويل يمل الحياة ويعافها .

٢ – العمي : الجاهل . والمعنى : أن الانسان يعرف الحاضر الذي يعيش فيه ، او الماضي الذي مر عليه ولكنه يجهل المستقبل .

٣ – الخبط : الضرب باليد . العشواء : مؤنث الأعشى التي تبصر بالليل يريد بها الناقة التي تضرب بيدها ليلا على غير هدى ، كنى بها عن الموت الذي يصيب الناس على غير بصيرة ، من اصابه أهلكه ومن أخطأه بقي ، فبلغ الهرم .

٤ – صانع الناس : داراهم وجاملهم . يضرس : يعض بالأضراس ويمضغ والمراد به الاحتقار والاذلال يوطأ : يداس . المنسم : خف البعير أي قدمه . يقول الشاعر : على المرء أن يتعاون مع أفراد عشيرته ويسايرها في أمورها ولا ينفرد عنها في أعماله وآرائه والا ذمته وأذلته .

٥ – يفره : يحفظه ويصونه . المعروف : الاحسان . العرض موضع الذم أو المدح من الانسان يقول : من جعل احسانه بين عرضه وكلام الناس صان عرضه من كلامهم ومن لم يفعل ذلك ولم يتق الشتم ، شتمه الناس بالحق وبالباطل .

ومَنْ يَكُ ذا فَضْلٍ فيبخلْ بِفَضْلِه على قومِه ، يُسْتَغْنَ عنه ويُذْمَمِ ١

ومَنْ يُوفِ لا يُذْمَمْ ومن يُهْدَ قلبُهُ إلى مُطْمئنِّ البِرِّ لا يَتَجمجمِ ٢

ومَنْ هابَ أسبابَ المنايا ينَلْنَهُ وإنْ يَرْقَ أسبابَ السماءِ بسُلَّمِ ٣

ومَن يجعلِ المعروفَ في غير أهله يكن حَمْدُهُ ذماً عليه ، ويندمِ ٤

١٠ ومَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِه بسلاحِه يُهَدَّمْ ، ومَنْ لا يَظلمِ الناسَ يُظْلَمِ ٥

ومَنْ يغترب يَحسب عَدُواً صديقَهُ ومَنْ لا يُكَرِّمْ نفسهُ لا يُكَرَّمِ ٦

ومهما تكن عند امرئٍ من خليقةٍ وإن خالها تَخفى على الناسِ تُعْلَمِ ٧

---

١ – الفضل : المال أو الاحسان أو الجاه . المعنى أن من كان صاحب مال فبخل به على قومه استغنى عنه قومه وذموه .

٢ – يوفي أي يفي بعهده . المطمئن : المستقر . البر : الخير والصلاح . لا يتجمجم : لا يتردد . والمعنى : من يف بعهده لا يذم ومن يؤمن بعمل الخير ايماناً صادقاً لا يتردد في القيام به .

٣ – هاب : خاف . الأسباب : جمع سبب والمقصود بأسباب المنايا ما يتسبب عنه الموت كالحروب وغيرها ، والمقصود بأسباب السماء الطريق اليها . يرق بمعنى ارتفع . والسلم : كل ما يرتفع عليه الانسان الى محل عال . المعنى : لا مفر من الموت ، ومن يحاول الفرار منه يدركه ولو صعد الى السماء .

٤ – في غير أهله : أي عند من لا يقدره . المعنى : من وضع معروفه في غير موضعه ، وقدمه الى من لا يستحقه كان جزاؤه الذم بدل الحمد وندم على ما صنع .

٥ – الذود : الدفاع أو الكف أو الردع . الحوض : ما يجب على المرء حفظه كالحريم والمال والولد والسمعة وغيرها ، المعنى : من لا يدافع عن عرضه استباحه الناس ومن ضعف عن رد العدوان عنه وعن قومه عمد الناس الى الاعتداء عليه ، ومن عجز عن الاعتداء على غيره استضعفه الناس وظلموه .

٦ – المعنى العام : أي من يغترب ويبعد عن قومه يختلط عليه الأمر فلا يعرف العدو من الصديق لأنه لم يجربه . ومن لا يحافظ على كرامته وقدره فان الناس لا يعرفون له قدراً ولا كرامة .

٧ – الخليقة : الصفة حسنة كانت ام سيئة . خالها : ظنها . المعنى : ان الانسان مهما يحاول أن يخفي أخلاقه فلا بد ان تظهر للناس ويعرفونها سواء أكانت حسنة أم سيئة .

وكائِنْ تَرى مِنْ صامتٍ لكَ مُعْجِبٍ زيادتُه أو نَقْصُهُ في التكلُّمِ ١

لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادهُ فلم يبقَ إلا صورةُ اللحمِ والدَّمِ ٢

١٥ وإنَّ سَفاهَ الشيخِ لا حِلمَ بعدَهُ وإنَّ الفتى بعد السفاهةِ يحلُمِ ٣

. . .

ألا أبلغِ الأحلافَ عني رسالةً وذُبيانَ هَلْ أقسمتُمُ كلَّ مُقْسَمِ ٤

فلا تكتُمُنَّ اللهَ ما في نفوسِكُمْ ليَخْفى ومهما يُكْتَمِ اللهَ يَعْلَمِ ٥

يُؤَخرْ فيُوضَعْ في كتابٍ فيُدَّخَرْ ليومِ الحسابِ أو يُعَجَّلْ فيُنْقَمِ ٦

وما الحربُ إلا ما علمتُمْ وذُقتُمُ وما هُوَ عنها بالحديثِ المُرَجَّمِ ٧

---

١ – كائن : بمعنى كم الخبرية التكثيرية . يقول الشاعر : كثيرون من الصامتين يعجبك صمتهم فتستحسنهم وانما يظهر فضل الانسان او نقصه عند تكلمه ثم يتمم المعنى في البيت التالي :

٢ – المعنى العام : فؤاد الفتى نصف ولسانه النصف الآخر ، أما صورته الباقية من اللحم والدم والعظم ففضلة لا نفع لها دون القلب واللسان ولا معول عليها الا معهما .

٣ – السفاه : الجهل والنزق والطيش . يحلم وكان عليه أن يقول يحلم بضم الميم فكسرها جريـاً مع القافية . المعنى : أن الشيخ اذا كان سفيهاً لم يرج حلمه لأنه لا حـال بعد الشيب الا المـوت والفتى وان كان نزقاً سفيهاً أكسبه شيبه حلماً ووقاراً .

٤ – الأحلاف : عبس والقبائل التي حالفتها في الحرب . هل أقسمتم كل مقسم : أي هل حلفتم كـل يمين أن تعودوا الى الحرب .

٥ – معنى البيت : لا تظهروا الصلح وفي أنفسكم أن تغدروا فان الله يعلم من ذلك ما تكتمونـه .

٦ – المعنى : أما أن يؤجل عقابكم على سوء نياتكم الى يوم الحساب واما أن يعجل بالانتقام منكـم وهذا البيت يدل على أن الشاعر كان يؤمن بالبعث والثواب والعقاب ذلك أنه كان اما حنيفيـاً واما على المسيحية .

٧ – ذقتم : جربتم . المرجم : المظنون . والمعنى : ليست الحرب الا ما جربتم من أهوالها وليس هذا الأمر بالحديث الذي لا تعلم حقيقته بل هو شيء حسي عرفتموه وذقتم نتائجه المؤلمة .

٢٠ متى تَبْعثوها تبعثوها ذميمةً وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرَمِ [١]

فتَعرُكْكم عَرْكَ الرَّحى بثِفالها وتَلقَحْ كِشافاً ثم تُنتجْ فتُتْئِمِ [٢]

فتُغْلِلْ لكم ما لا تُغِلُّ لأهلها قرىً بالعراقِ من قفيزٍ ودِرْهَمِ [٣]

---

١ – تبعثوها : تثيروها . تضرى : تسعر نـارها . تضرم : تلتهب . والمعنى انكم اذا أوقدتم نار الحرب ولم تقبلوا الصلح ذممتم ومتى أثرتموها ثارت وهيجتموها هاجت .

٢ – تعرككم : تطحنكم وتهلككم . الثفال : جلدة تكون تحت الرحى يقع عليها الطحين . اللقح واللقاح حمل الولد . الكشاف : أن تلقح النعجة في السنة مرتين . تتئم : تلد توأمين . المعنى : يجعل الشاعر افناء الحرب اياهم بمنزلة طحن الرحى الحب ويجعل صنوف الشر تتولد في تلك الحروب بمنزلة الأولاد الناشئة من الامهات ومعنى كل هذا أن الحرب تجر شروراً كثيرة .

٣ – الضمير في تغلل للحرب . قرى العراق مشهورة بالخصب . والشاعر يتهكم بهم فيقول لا يأتيكم من الحرب ما تشرون به من طعام ودراهم بل غلة الحرب ما تكرهون . والقفيز مكيال .

العوامل المؤثرة في سيرته وشعره

اولا — **اليُتْم** : مات والد الشاعر ، وهو حَدَث ، فتعهّده اخواله بنو غطفان وبخاصة بشامة بن الغدير الذي أورثه بعض ماله . ويبدو ان اليُتم ، بدلا من ان يدفع الشاعر إلى حياة التمرد والتشرد ، حفزه إلى التأمل في الحياة ، مُستطلعاً حكمتها والجانب الايجابي منها . فهو اذ اصيب بفاجعة اليتم ، بدا ذلك في الوهلة الاولى شرّاً ووبالا عليه . ثم ان الحياة تصرّفت به وحولّت ذلك الشّر خيراً . فقيامه في اخواله جعله يرث المال والشعر عن بشامة ، كما ان زوج أمه اوس بن حجر خرّجه على مذهبه في الشعر وأكسبه دربته الخاصة به . ولعل ذلك كله هدّأ من روعه ، وجعله يطمئن إلى حكمة المصير والقدر ، بخلاف طرفة الذي خلفه اليتم ، وهو يشعر بالظّلم والنّدم ، فنزع إلى الجانب السلبي من الحياة .

ثانيا — **الحروب** : وشهد زهير حرب داحس والغبراء بين بني ذبيان الذين ينتمي اليهم اخواله بنــو عبس ، وقد دامت تلك الحرب ، اربعين سنة ، كما تذكر المصادر القديمة . ولقد كانت الحرب عامل شقاق وثأر وتناحر ، تخلّف الويلات . ولا تنتهي إلى سلم ، اذ كان الثأر يولد الثأر ، يقتل القاتل ، ثم يقتل قاتله في حلقة من الدماء . لا يَنْضب لها معين ولا تبوءُ بها الاحقاد. وهذه الاحداث الجُلّى ولّدت لديه ميلا إلى التفكر في افعال البشر ونزوعهم إلى الجهل والعنف ، كحلّ لمشكلاتهم ، فاذا العنف يولد العنف ، واذا الانسان يحيا في دوّامة من الكرّ والفرّ ، لا يهنأ له بال ولا يقرّ له قرار .

ثالثا — **الميراث الشعري** : ورث زهير ، كما قدّمنا ، ميراثا من الشعر في اخواله وعمه ، زوج أمه اوس بن حجر ، وكان هذا الاخير يجري على رأس اسلوب قوامه

الوصف المعبّر عن ذاته بالمشاهد الحسية التي ترمز إلى خاطرة فكرية او حالة نفسية ، يؤدّي ذلك بألفاظ مشتقّة من طبيعة البيئة . تُمَثّلها في خشونتها وقساوتها . واذ اقتبس زهير هذا المنحى ، تصرّف به وأكمله ووازَن بين العبارة والفكرة ، متفطّناً إلى روح المظاهر وما تستبطنه من قدرة على التمثيل .

مناسبة النص : اجتزىء هذا المقطع من معلقة الشّاعر الذي خصّ معظمها في مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف . وكان هذان السيدان قد دفعا ديات القتلى ، ليَحلّوا الصلح بين المقاتلين ، دون ان يُسهما في القتال او تطالهم منه طائلة . وقد انهى معلقته بأبيات حكيمة مأثورة . عقّب بها على تلك الاحداث ، ناظراً إلى الحياة نظرة شمول . وقد وضع بها خلاصة لتجاربه وتأملاته .

ايجاز المضمون : استهل الشاعر بأعلان سأمه من الحياة لطول عمره ، ثم أردف مشيراً إلى علم الانسان الذي يقتصر على اليوم وما دونه . فيما هو يقصّر عن استطلاع الغد وادراك ما يُضْمره . وعرّج . بعدئذ . على الموت ، ناظرا في أمره . فاذا هو يقبل دون عقل او روية . يضرب على غير هدى . فمن يتعرّض له يُجْهز عليه ومن يغفل عنه يَطُلْ عمره . ويلمّ . من ثمة . بوجه من وجوه التصرف الانساني العام في المصانعة او في مسايرة الناس على ما يذهبون اليه . او يُضْطهد وينبذ ويصيبه الهلاك . اما من يبذل معروفه لهم . فانه يصون شرفه . ويتّقي الشّتم والمذمّة التي تلحق بالسفيه . اذ يقدّم الشر بدلا من الخير . ومن لا يدع خيره لبني قومه ولا يبذله لهم يأنفون منه ويصدّون عنه وينبذونه . ثم يُشيد بأصحاب الوفاء والذين يُؤْثرون الخير ويُقْبلون عليه . ويعدل إلى ذكر الموت ومصيره المحتوم الذي يلمّ بالناس . جميعا ، مهما تناءوا عنه وهربوا منه . ويتردّد . من بعد ، إلى المعروف ويوصي بان يُودَع في اهله أو يُثاب صاحبه بالجحود والنكران . ويشيد بالقوة في الدّفاع عن النفس . فهي تمنع عن صاحبها الهوان والذل . ومن لا يكرم نفسه لا يكرمه الآخرون ؛ وقد يَغْترب المرء ، فلا يحسن اختيار الاصحاب ، بل يتّخذ العدو على انه صديق . اما من يضمر ضميراً ولا يعالن به سواه . متستّراً بنقيصة أو عيب . فان الاحداث تُخْرجه عن طوره وتفضح ما يستره ويتّقي به . فالمرء يبوح بحقيقته عَبْر كلامه . فإما ان يتضاعف

قدره او ان يتضاءل ، اذ ان قيمة المرء تقتصر على ما ينضح من قلبه وما يعبّر عنه لسانه . الا ان الشاعر يستدرك، فيقول ان الفتى قد يطيش ويأخذه الجهل، فيتسافه، ثم يرتدع ويعفّ . اما الشيخ الذي يميل إلى السفه . فلا رجعة له عنه ولا معاد .

ويخاطب زهير الأحلاف ويدعوهم إلى الصدق والايفاء بالعهد . فلا يظهروا الودّ ويضمروا الغدر . لان الله لا تخفى عليه خافية . ولئن أجل العقاب ، فانه يحصي على الناس اخطاءهم وذنوبهم وينتقم منهم بها في اليوم الاخير . واعظم الشرور هي الحرب ، وقد بلا الناس شرورها واصطلوا بنارها، فسحلتهم سحلا وانتجت لهم بدل الشر شرورا ولم تؤدّ بهم إلى أي خير .

تقسيم القصيدة : قد تقسم القصيدة هذه وفقا للتقسيم التالي :

اولا — **الحياة والموت** :

١ — سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا . لا ابا لك ، يسأم

٢ — رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب تمته ومن تخطىء يعمّر ، فيهرم

٣ — ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وان يرق اسباب السماء بسلّم

ثانيا — **علم الانسان وعلم الله** :

٢ — وأعلمُ ما في اليوم والامس قبله ولكنني عن علم ما في غد عمي

١٢ — ومهما تكن عند امرىء من خليقة وان خالها تخفى على الناس تعلم

١٧ — فلا تكتمنّ الله ما في نفوسكم ليخفى . ومهما يكتم الله يعلم

١٨ — يؤخّر . فيوضع في كتاب . فيدّخر ليوم الحساب . أو يعجّل فينقم

ثالثا — **اللين والعنف** :

١ — ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدّم . ومن لا يظلم الناس يظلم

٤ — ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرّس بأنياب . ويوطأ بمنسم

١٩ — وما الحرب الا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجّم

٢٠ ـ متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتَضْرَ . اذا ضرَّيتموها . فتضرم

٢١ ـ فتعرككُمُ عرك الرحى بثِفالها وتُلْقح كَشَافا . ثم تُنْتِج فتتئم

٢٢ ـ فتغلل لكم ما لا تغلّ لأهلها قرى بالعراق من قفيز ودرهم

رابعا ـ **بذل المعروف والبخل به أو وضعه في اهله** :

٥ ـ ومن يجعل المعروف من دون عرضه يَفِرْه . ومن لا يتّق الشتم يُشْتَم

٦ ـ ومن يك ذا فضل، فيبْخل بفَضْله على قومه . يستغنَ عنه ويذْمَمِ

٩ ـ ومن يجعل المعروف في غير أهله يكن حمدُه ذمّاً عليه . ويندم

خامسا ـ **الكلام والصمت** :

١٣ ـ وكائن ترى من صامت لك مُعْجِب زيادته أو نقصه في التكلُّم

١٤ ـ لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يَبْقَ إلا صورة اللَّحم والدم

١٥ ـ وان سفاه الشيخ لا حلم بعده وان الفتى بعد السَّفاهة يحلم

سادسا ـ **المعاملة بالمثل** :

ومن لا يتّق الشتم يُشْتَم ومن لا يكرّم نفسه لا يكرَّم

تحليل المضمون :

اولا ـ **الحياة والموت** (١ ـ ٣ ـ ٨) يأتي الشاعر في هذا الشأن على ثلاث افكار رئيسية هي التالية :

١ ـ السّأم من طول الحياة .

٢ ـ ضرب الموت في الناس على غير هدى .

٣ ـ حتميّة الموت التي لا مفرّ منها .

وفي حديثه عن **سأمه من الحياة** يشير إلى طول عمره كتعليل له . فهو متضجر من عبء الحياة . ومن مشاقها المتكررة دون جدوى .

وثمة شعراء يتضجّرون من الحياة . أكان ذلك من طولها أم من قصرها ، كطرفة ومن اليه . وشعراء لا يملون منها بالذّات . بل من طولها . كزُهير . والفرق بين الموقفين أن الفئة الاولى تصدر عن تشاؤم ويأس . عن حكم انفعالي . مزاجي . اما زهير ومن اليه . فيبدون اكثر تعقلا . اذ يبدون . وكأنهم يشكون الهرم الذي يحيل غبطة الحياة إلى نوع من المشقّة في معاناتها . الا ان الفئتين . جميعا . تُضمران التعبير عن رتابة الوجود وامتناع الجديد فيه . وان كان الوجوديّون. كطرفة . ينعون عليه باطله المطلق وعقمه .

ولقد ساقه سأمه من الحياة إلى التفكّر بأمر الموت . فلم يَعْثر فيه على حكمة تؤدّي له او للحياة المرتبط بها معنى يقنع به الانسان الحائر . المفجوع . المتعثّر بأشلائه . وتمثّل له انه فاقد البصيرة . يُرْدي من يعثر عليه او يقع في سبيله . غير مميّز بين العالم أو الحكيم أو الشّجاع او الغني أو الفتى . من جهة . والجاهل والشّرير والجبان والفقير والهرم من جهة ثانية . فبينا ترى الفتى مُقْبلا على الحياة . يَتَنْعَم بنعمها . وتفيد من مواهبه ومبادرته وانجازاته . فاذا بالموت يلمّ به ويُرْديه ، كأنه أغتاله أو غدر به مخلفاً الاحياء ، إثره . وقد صرعتهم الحيرة وأخذت بهم كلّ مأخذ . لا يَفْطنون إلى حكمة الموت في الاموات وحكمة الحياة في الاحياء . فالردى يجهز على الفتى ويعفّ عن الشيخ ، يقتل العالم ويغفل عن الجاهل . كأنّ القيم الانسانية كلها في ناحيتها الايجابية والسلبية . تتعفّى وتزول امام الموت . والعقل الانساني قد يتقبّل الموت كنهاية لمطاف الانسان مع الحياة . بعد أن يَضْوى ويهرم ويوشك أن يَفْنى . إلا أنّه يجد في موت الفتى . مثلا . او موت الخيّر الذي تليق به الحياة ، حيرة ، بل فاجعة يعجز عن قبولها وتمثّلها . بل انه يجد فيه ظلما او حمقا. الا اذا سلم امره إلى العناية الالهية . يقبل بما تقدّره وان عجز عن التفطّن إلى حكمته .

ذاك كله هو المؤدى الذي ينطوي عليه قوله :

رأيت المنايا خبط عشواء . من تُصِبْ تُمِتْه . ومن تخطىءْ يعمَّر . فيَهْرم

ومن ثم يستطرد إلى ذكر حتمية الموت بقوله :

ومن هاب أسباب المنايا ينَلْنَه وان يَرْق أسْباب السماء بسلَّمِ

فلا سبيل إلى النجاة من الموت ، ولا سبيل إلى تأجيله . فهو ، اذن ، دون فطنة او بصيرة ، ولا مردّ لحكمه وبذلك يتضاعف ظلمه . انه رمز للقدرة المُطْلقة العمياء التي تُخْضع الاحياء . وبذلك يعبّر الشاعر عن عبودية الانسان للحياة والموت . يحيا دون أن يختار ، حتى اذا اصابته الملالة ، ورغب في النهاية ، لم يستجب له الموت . فهو مسيّر ، مقهور ، لا يُنْجيه من الموت ماله وسلطته وهربه منه ، حتى لو ارتقى إلى الكواكب اتّقاءً له وتستّراً منه . فللموت سلطان على السماء والارض وما دونهما . انه السلطان الظالم الأكبر .

وقد نتوهم ان الشاعر لم يتفطّن إلى ما ذهبنا ولم يَعْنِه . بل انه عاناه معاناة وتلمّحه تلمُّحاً وأدى لنا معاناته في نهاية مطافها او في خلاصتها الفكرية . فاذا لم نتمثل المعنى في بواعثه ونفطن إلى تنويهه بظلم الموت وضعف الانسان وهوانه بين يَدَيْه ، مع ما تمثلنا به عليه ، فانما يُقصّر عن مدى المعنى وغايته .

ثانيا – **علم الانسان وعلم الله** : (٢ – ١٢ – ١٧ – ١٨)

١ – **علم الانسان** : عبر الشاعر في المقطع السابق عن موقف الانسان من الموت والحياة ، وفي هذا المقطع يُفْصح عن شرط آخر من شروط المصير البشري وهو علم الانسان . ولقد خلص من ذلك إلى ان علمه يقتصر على بعض الحاضر والماضي ويقصّر عن الغد . وربما بدا المعنى وكأنه مرتبط ظاهراً بعلم الانسان [١] ، فيمـــا هو يصعد نوعا من الاحتجاج على القدر الذي يبعث به فيما يضمره ويخبّئه له . الغد هو مجهول ، او هو القدر المكتوب ، والانسان يحيا في خشية التوقُّع منه يَتَطَلّع اليه ، فلا يَطْلع له ، لا يُدْرك اذا كان سيُقْبل عليه بالخير ام بالشر ، بالنجاح أم بالفشل .

وهكذا نستشفّ من خلال هذا البيت أو ما قبله نوعا من التشاؤم في نفس الشاعر ، اذ تراه ، وهو يتحدث بمواضع النّقص والعاهة والعبودية في الوجود ، ولا يستطيع ما دونها من خير وفأل . انه رهين الحيرة والخوف . ولوأمعن في ذلك لتبدى له ان جهل أمر الغد هو خير كله ، اذ لو طالع الانسان غدُه ، وقرأ فيه مصيره المقدر

---

١ – هناك من يقول إنه اردا بقوله هذا الرد على المنجمين ، منكراً علمهم بالغيب المقبل .

له لاستحالت حياته إما خوفا منه أو سأماً من الرتابة التي ترين بذلك على كل شيء .

ان جهل الانسان لغدّه يجسّد حكمة الله ورعايته وايثاره للانسان ، اذ زرع في روعه الشوق الدائم إلى المجهول والشغف بما يُطالعه به أو يخبّئه له الغد . لقد اضمر له فيه روعة الكشف الدائم . الا ان الشاعر وجد في ذلك مظهرا للعجز الانساني أو انه توقّع فيه غائلة الموت . وزهير يُلمح إلى تشاؤمه ، ولا يصرّح به . وفي نهاية مطافه مع الحياة يَظْهر وكأنه مهزوم أمام أقدارها ، لم يترسّب في قاع ذهنه منها الا الشعور بهزال الانسان وضعفه وجهله .

٢ — **علم الاخرين** : ذاك كان أمره مع الحياة والموت ورأيه في حدود المعرفة الانسانية ، واجداً في جهل المرء لغده سبيلا له إلى توقع الطوارىء والمجهول . ومن ثم ينحدر إلى واقع الحياة ، فيقرر ما يطالعه بشأنه ، ناهجا فيه منهجا تعليميا ، وإرشاديا في قوله :

ومهما تكن عند امرىء من خليقـة وان خالها تخفى على الناس تعْلم

ومع ان هذا البيت يرتبط بعلم الانسان ، عامة ، فانه لا ينطوي على توتر وجودي واحتجاج على شرط من شروط المصير البشري . فهو يقرّر واقعا اخلاقيا اجتماعيا . فاقد التوتر ، انحدر به من حـالة الرفض والتمرد والريبة إلى حالة من المسالمة ، يَقْبل فيها بواقع الحياة ويركن اليه ويدعو الناس إلى اعتناق مذهبه فيه . اما المعنى العام للبيت ، فمؤدّاه ان المرء ، قد يُضْمر غير ما يُظْهر ، يُظْهر الوفاء والمودّة ويُضْمر الغدر والوقيعة ، يطالع الناس بالكرم والسماح ، ويتكتّم بالبُخْل والحقد . وبعامة ، فانه يَجْهر بكل سمة من سمات الخير ويُضْمر كل سمة من سمات الشر . الا ان تواقعه مع الاحداث والاشخاص ، ينمّ عن خبايا نفسه ومكنون ضميره ، فاذا هو يُعْلن نقمته وحقده ويُطْلع بخله وسائر نقائصه ، إذ الاناء ينضح بما فيه . ولعل شعراء المآسي الكلاسيكية يعتمدون هذا المبدأ ، اذ يقتصرون في أدبهم على معالجة ذروة الازمة ، لان الانسان يقذف ، عندئذ ، فيها حمم نفسه وخبايا ضميره ، وما يعتلج فيه من غرائز واهواء وشرور ، يكبتها ويتّقي بها عن الناس . فحقيقة الانسان ، خيراً أم شراً ، تُعْلن للملأ ، او كما يقول الانجيل : « ماتصنعونه في السر، يعرف

علانية » . والنزعة الارشادية ظاهرة في هذا القول او ما اليه . إذ تدعو الناس إلى اصلاح ضمائرهم لتصلح علانيتهم . ولعل النزعة السلبية اغلب على هذا القول اذ لا يكتم المرء الا ما يخجل من اعلانه ، كما يقول ابو نواس ، من بعد :

اشرب فديت علانيـــة أمُّ التستـــــُّر زانيـــه

٣ ــ علم الله : ذاك كان أمر العلم الانساني . من الناحيتين الوجودية والاخلاقية الاجتماعية . ثم يلم الشاعر بعلم الله بالنسبة إلى الناس فيقول :

فلا تكتمنَّ الله ما في نفوسكم ليخفى . ومهما يكتم الله يعلم

يؤخَّر ، فيوضع في كتاب فيدَّخَر ليوم الحساب . أو يعجَّل فينقم

ومعنى هذين البيتين يتأدَّى بتاثير النزعة الارشادية ، اذ لا يزال يحرص فيه على التأكيد بان التستّر او التكتم لا يُخْفي ما نضمره من شرّ . فالناس يعلمونه ، كما قدمنا ، ويُلْحقون بنا منه العار ، ويُزْرُون علينا به . وكذلك الله يعلمه ، جميعا ، فأما أن يعاقبنا به توّاً ، وإما ان يؤجّله إلى يوم النّشر . وهكذا فان المرء اذ اقتنع بقول الشاعر يكفّ عن التقيّة ويجهر بما يُضْمر اذ يدرك انه لا جدوى من طمس الحقيقة ومواراتها .

ويتأدى عن علم الله لحقيقة الانسان أمران :

ــ إما ان يعاقب على آثامه ، بعد الموت ، إذ تحصى عليه في كتاب .

ــ وإما ان يُعاقَب على فعلته إثر فعلها .

وهذا التفصيل لم يتَـأَدَّ عن نزعة استطرادية ، بل عن غاية نفسيه ، يستكمل بها الشاعر نهاية مطاف المعنى ويضاعف من وقعه في النفس من خلال تأكيده واحصاء احتمالاته المتعدّدة . فقد يواقع امرؤ الشر ، ويعاقب به لتوّه ، وقد ينجو من العقاب . فالشر لا يؤدّي إلى نتيجة واحدة ، مما قد ينزع بصاحبه او من دونه إلى الاعتقاد بان الحياة مُطْلقة من كل قيد ، لا حكمة تنتظمها وتسيّرها ولا عدالة او ضمير تصدر عنهما . وقد استدرك زهير مثل هذا الظن او الاعتقاد ، واجاب عنه بالقول ان الله

قد لا يعاقب صاحب الشر بشرّه ، مباشرة ، بل يؤجّله ليوم الحساب العام . فلا خطيئة بلا عقاب .

وربما الم الشاعر بذلك كنتيجة لايمانه بالبعث ، رغم كونه جاهليا ، فإما ان يكون من الحُنَفَاءِ كورقة بن نوفل ومن اليه او ان يكون متأثراً بالمعتقدات النصرانية . وتأكيده على حتمية الثواب والعقاب كان تعبيرا عن ايمانه بان للعالم خالقا حكيما ، وان الانسان مسؤول عن اعماله . عاجلا ام آجلا . ونقع بذلك على بعد ديني يخطف عبر هذه الابيات ، ولا يطغى عليها .

ثالثا ـ **اللين والعنف** (١ ـ ١٤ ـ ٢٩ ـ ٢٠ ـ ٢١ ـ ٢٢ ـ)

١ ـ **الدعوة الى القوة** : يتعرض في هذا المقطع الى الحياة العامة ونواميسها ، مترجّحا فيها بين الدعوة إلى العنف والدعوة إلى اللين . تبدو الدعوة الاولى في قوله :

ومن لم يَذُدْ عن حوضه بسلاحه يُهَدَّم ، ومن لا يظلم الناس يُظْلَم

فكأنه يوعز بذلك إلى ان الحقّ الاعزال يُخْذَل ولا يقوى على الدفاع عن ذاته ، إذ الناس مطبوعون على الغدر والظلم واستعباد الضعيف وانتهاك حرمته . ولقد استعاد المتنبي فيما بعد هذا المعنى بقوله :

والظلم من شِيَمِ النُّفوس ، فان تَجِدْ ذا عفّة ، فلِعلّة لا يَظْلم

وفي مثل هذا القول دعوة إلى اعتماد القوة كسبيل للدفاع عن النفس. والشاعر لا يحفز الآخرين على الاعتداء والاغتصاب ، بل يحضّهم على الدفاع عن أنفسهم منعاً للضَّيْم ودفعا للعار . فالقوة هي ،اذن، بالنسبة إلى زهير ، تلازم الحق وتُؤَيّده وتنتصر له . انها القوة العادلة ، العاقلة وليست القوة التي تغتذي من دماء الآخرين واشلائهم .

الا ان هذا البيت ينطوي ، مع ، ذلك،على سوء ظن بالانسان واعتقاد بخبث طبيعته التي لا تنعم ولا تغتبط ولا تشعر بالتفوّق والعظمة الا باذلال الآخرين وزجرهم وانتهاك حرماتهم . فالانسان مطبوع على الأثرة والغرور . يطأ مصائر الآخرين ويستخدمهم لتحقيق مطامعه وشهواته . ولقد ندعو مثل هذا الاعتقاد تشاؤما، إلا انه، في الواقع،

حسن تقدير للأمور وتقرير لحقائقها التي تطالع كل متبصر حكيم . وزهير لا يؤكّد هذا الواقع ، بل يأنف منه ـ لكنّه لا يخادع نفسه عنه ولا يتنكّر للاعتراف به .

وهكذا يبدو الشاعر ـ عبر تأملاته وخواطره الهادئة المطمئنة ، وكأنه حزين آسف لمصير الانسان وطبائعه المنكرة .

واذا ما عزمنا على التمثيل والإبانة لنقض رأيه أو تأييده ، فان وقائع التاريخ تطالعنا بما يؤكده اذ لم يقم على رأس الشعوب الا الاقوياء ، المغتصبون . كما ان الامم جرت على هذه السنة فيما بينها ـ تستبد الاقوى بالاضعف حتّى ان البطولة التي مجّدوها لم تكن سوى تجسيد للبطش والقتل .

٢ ـ **الدعوة الى المصانعة** : ويرتدّ الشاعر وينتقض في البيت التالي ، وان ظاهرا ، اذ يحثّ على المصانعة بقوله :

ومن لم يصانع في امور كثيرة يضرّس بأنياب ويوطأ بمنسم

فإلى مَ يُشير زهير بالمصانعة؟ انها ضرب من اللّين في الاخلاق يمالىء به الآخرين ولا يقف في وجه أقوالهم وأفعالهم ، بل تراه وكأنه يوافق ويُثْني عليها ، فيما هو يُضْمر مخالفتها . بل انه قد يَصْمت عنها ولا يعارضها تَقيّةً وطلبا للطمأنينة والسلامة . والمصانعة ليست الكذب ـ بل هي امتناع عن اظهار الخطأ والدفاع عن الصّواب . والشاعر يدعو إلى المصانعة في اموركثيرة ، لان الحياة الاجتماعية تقتضيه كتمان حقيقة ما يضْمره . أما اذا امتنع عن المصانعة ـ فانه يُمَزّق شَرّ مُمَزّق ويوطأ بأخفاف الناس كما يقول الشاعر . فالانسان الصريح الذي يعلن كلامه بلا لا ونَعَمْ نَعَمْ ، اي بالحقيقة المجرّدة كلّها لا مَقَرّ ولا مقام له ، بل يُنْبذ ويُضطَهد أو يَهْلك . واذا ما قصرنا المصانعة على الهنات اليسيرة والاعراض الجزئية ، فانها تنم عن كبر النفس وعظم العقل . فالمرء الكبير النفس لا يحفل بطفليّات الحياة . اما اذا تعرضنا فيها إلى المبادىء ، فان المصانعة تكون جبناً وذلاً . وقد أجمل الشاعر ولم يفصّل ، مائلا إلى الواقع ، متقيّدا بحدوده ، مسفّاً عن المثالية التي تدع المرء سائرا في مسيره ، غير آبه بالربح والخسارة ورضا الآخرين وسخطهم .

٣ ــ **الدعوة الى المسالمة** : ومن ثمّ يتعرّض زهير إلى الحرب. كمظهر من مظاهر العنف ووسيلة من الوسائل الاجتماعية لفضّ المشكلات . وهو هنا يناقض قوله السّابق في الدعوة إلى القوة للدفاع عن النفس . ويلتزم جانب الهدوء والروية . مسفّهاً البطش والعنف ، راذلاً نتائجهما . فالعنف يولد العنف والويل والخراب . واثر احتدام الحرب الشديدة . تنقشع الفواجع والمصائب . فالقوة لا تؤدي إلى خير وسلام . وهو يدعو القوم إلى الاتعاظ بالاحا اث التي خبَروها في القتال والويل الذي حلّ بهم منها . ويمثّل ذلك بمَثَل الرّحى التي تطحنهم طحنا . او الناقّة التي تضع التوائم ، اي المصائب بدل المصيبة الواحدة . وهكذا تلازم الخسارة الحرب . اي حلول القوة والعنف . فيما يصحب الخَيـر السلمَ واللّين . وكما رفض زهير واقع المصير البشري في الموت الذي يغدر بالمرء . وكما تنكّـر . ايضا . لواقع الطبيعة البشرية النازعة إلى الغدر والظلم ، فانه يتنكر كذلك لواقع الحياة السياسية والاجتماعية في عصره ، حياة النزاع والخصام اي القوة العمياء المتناحرة .

وفضلا عن ذلك نعت الحرب بالنعوت التالية :

ــ إنها **كالنار** ، اذا اضرمت تضطرم ويشتدّ اوارها وتأتي على كل شيء . فهي تبدأ بمناوشات يسيرة ، ثم يتعاظم امرها ويتفاقم . فقد يدب خصام بين فرد وفرد ، ثم بين عائلة وأخرى ، وينمو ويتضاعف بين قبيلة وأخرى ثم بين القبائل . وبعد ان تدوم في البدء ، يوما ، تدوم ، فيما بعد ، شهوراً وسنين ، كما هي حال حرب داحس والغبراء . هذا ما اوحى به من قوله : وتضر اذا ضريتموها . فتضطرم »

ــ إنها **تحل الهلاك في الفريقين** : « وتعرككم عرك الرحى بثفالها» . فكما ان الرحى تأتي على الحَبّ كله وتسحله ولا تخلف منه حبّةً سالمـة ، كذلك فان شر الحرب عميم ، لا ينجو منه ناج ، أكان منتصرا أو مهزوما .

ــ إن الناس **يتوسلونها لفض المشكلات** ، فيما هي تعقّدها وتضاعفها وتخلّف **الويلات** الكثيرة : « وتلقح كشافا ، ثم تنتج فتتئم » . فما كان يشكو منه القوم قبل

الحرب ، يشكون من أضعافه ، إثرها ، اذا اندلعت لمقتل فرد ، فانها تنجلي عن مقتل أفراد ، واذا صدرت عن خلاف بين فردين أو قومين ، فانها ترفضُ عن خلاف بين قبائل وامم . ان تجارتها خاسرة وغلّتها بائرة .

رابعا – **بذل المعروف-أو البخل به أو وضعه في غير موضعه** :

وينحدر الشاعر من ثمة إلى المقومات الاجتماعية . متحدّثا عن المعروف بالمعاني التالية :

– **ان من يبذل معروفه ليصون عرضه ، ينال مبتغاه** . والمعروف يعني هنا صنع الخير وبذل المال وخدمة الآخرين . فالمرء لا ينْجب ولا يصان من الذم الا بالخير الذي يبذله ، فكأن المجتمع الذي يتمثله يقوم على تبادل المصالح والخدمات . وفي هذه الاقوال ينزع الشاعر منزعا واقعيا صرفا ، اذ لا يدعو إلى صنع الخير للخير ، بل لصيانة العرض اي لغاية خارجة عنه . ومثال الخير غايته في ذاته ، وأعظمه ما رافقه الجحود والعقوق وسائر ضروب التنكّر والخسارة .

– **ان صاحب الفضل الانساني الذي لا يحفل بالآخرين ، يذمّ وينبذ** . ومعنى الفضل ، هنا ، القدرة على اعانة الآخرين واقالتهم من عثرتهم . فمن قدر على ذلك وامتنع عنه ، تنكّر له وصدف عنه القوم لانه يمنع خيره عن الناس . فلا فضل الا بما نبذل للآخرين . فصاحب المال الكثير الذي يحترص على ماله ولا ينْفقه في المكرمات يجلب به العار على نفسه . ومن يكون حكيما ، صائب الرأي ، ولا يهدي به سواه ، يتنكّب عنه الآخرون ويمقتونه .

– إن صاحب المعروف **الذي يضعه في غير موضعه ، لا يثاب به** ، بل يبدو كأنما يعاقب عليه او كما يقول المتنبي فيما بعد :

اذا انت أكرمت الكريم ملكْتَهُ وان أنت اكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلى مضرٌ كوضع السيف في موضع الندى .

او كما يردد القول المأثور : « اتّقِ شّر من احسنت اليه » .

وآية ذلك انك اذا ما احسنت إلى امرىء ، فكأنك اظهرت تفوقك عليه او اثبتَّ له حاجتهُ اليك فيضمر لك الحقد والرغبة في الثأر ، اذا كان صغير النفس ، شديد الاعتداد والاغترار بنفسه . ومؤدى كلامه يكون : لا تُؤَدّ معروفا للجاهل ، بل للعاقل ، ولا تبذل خيرا للأحمق والمغتر بذاته ، اذ يكون حمدك ذما عليك وتندم .

خامسا — **الكلام والصمت** : ويُعَرِّج زهير إلى الكلام والصمت وحدودهما في تقدير قيمة المرء من خلال قوله :

وكائن ترى من صامت لك مُعْجِب زيادته أو نقصه في التكلُّم
لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق الا صورة اللّحم والدم

ومؤدى كلامه في ذلك يقوم على المعاني التالية :

— ان المرء قد يأخذك ويخدعك بظاهره في جمال طلعته أو أناقة ملبسه وهندامه او في تحدره من اصل عريق او في توليه احد المناصب او في اكتنازه لقليل او كثير من المال .

— ان تلك المظاهر لا تمثّل حقيقة الانسان بل ظاهره الزائف ، اذ تقتصر قيمته على كلامه اي على عقله وثاقب نظرته إلى الامور وحكمته في تقديرها . فقيمة المرء في انسانيته .

— يفصّل في البيت الثاني ما أوجزه في البيت الاول اذ يحدد قيمة المرء بعاملين : لسانه وفؤاده اي كلامه وعواطفه . ولعله اشار بلفظة « فؤاد » هنا إلى العقل والعاطفة معا ، وهما الينبوع الذي يفيض منه الكلام . وبذلك تغدو قيمة المرء في مدى محبته للآخرين وفي حكمته التي يتمثل بها الاشياء .

وهذا القول قد يبدو بديهيا في عصرنا ، الا انه كان يبدو غريبا في عصر الشاعر ، حيث كان يقدّر المرء بعظم هامته وقدرته على البطش او بأصله وولادته وما إلى ذلك . وافضل ما يؤثر في ذلك مثال عنترة الذي كان رائع الجنان ، يحمل فيه آيات الشجاعة

والبطولة والعفة والبلاغة . لكنه كان يُنْبذ ويُحقَّر اذ كان ينظر اليه بولادته ولونه وعبوديته .

الا ان الشاعر يميّز في حدود الكلام بين فتى أرعن لم يخبر الحياة وشيخ عاناها وبلا خيرها وشرّها . فالاول اذا هذر وتسافه ووقع في الحمق . قد يبرأ من دائه ، إذ تنزو به نزوات الشّباب . فهو قد يعذر بعذره . اما الشيخ الذي ركدت حواسه ، فلا عذر له في سفاهته وطيشه ولا سبيل إلى شفائه منهما .

سادسا — **المعاملة بالمثل وسائر التعاليم** : اما في المقطع الاخير . فانه يعبّر عن الاشياء بأسبابها . إذ يقول : « ومن لا يتّق الشتم يشتم » اي من يستثير السوء يلقى مثيله . فالناس لا يشتمونه . بل انه هو الذي يدفعهم إلى شتمه . ومثل ذلك بقوله : ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم » .

خلاصة حول المضمون : تنازعت مضمون هذه الابيات نزعات ثلاث :

١ — نزعة تشاؤمية . قد ظهرت في نعيه على الانسان ضآلته بين يدي القدر اي الحياة والموت . وفي سوء ظنه به لتطبعه بطباع الغدر والظلم .

٢ — نزعة مثالية دعا فيها إلى الامتناع عن القتال . حاضّاً على المسالمة والروية وبذل المعروف وما اليه .

٣ — نزعة واقعية تظهر ضرورة الاعتصام بالقوة للذود عن الحياض والحرمات .

الطبائع الفنية : عرف زهير في الشعر العربي انه من أصحاب الحوليات وانه من عبيد الشّعر . لا يُقْبل فيه على البداهة بل يحكّكه ويتنخّله ويقيم على تثقيف القصيدة الواحدة حولا كاملا . وقد كان من جراء ذلك ان توازن في شعره العقل والانفعال ، يرنو إلى معاني الحياة ومظاهرها بحدقة تقريرية . هادئة . وان لم تكن تخلو من السواد والوجوم . أحيانا . كما انه أقام علاقة وثيقة بين اللّفظ والمعنى ، لا يغلب احدهما على الآخر . جاعلا لكل معنى عبارته الخاصة به والتي لا تصلح الا له .

اولا — **طبائع اللفظ** :

— **الفاظ ذهنية** : يعمد زهير ، غالبا ، إلى اللفظه المُباشرة المحدَّدة المعنى ، المأثورة في التداول . وقلما تقع فيها على معاظلة أو تنافر في الحروف ، كما انه لا يُضْمر عبرها نغما داخليا عميقا كالنابغة ، يُضْفي عليها الذهول والايقاع الخفي الحميم . ولقد ارتبطت الفاظ هذه الابيات بطبيعة النوع الادبي الذي تنتسب اليه ، وهو الشعر الحكمي التعليمي ، فجاءت في معظمها الفاظا ذهنية معنوية ، فيما تضاءلت الالفاظ الحسية المادية بالنسبة اليها . مثال ذلك :

« سئمت — الحياة — حول — أعلم — الأمس — اليوم — الغد — المنايا — يعمَّر — يهرم — يصانع — المعروف — عِرض — الشتم — الفضل — يبخل — يستغني — يذمم — يوفي — البر — حمد — يندم — يظلم — يغترب — يكرم — خليقة — زيادة — نقص — التكلم — سفاه — حلم — أقسى — تكتمن — يخفى . . . »

وعلى هذه الالفاظ تقوم المقومات الاساسية لموضوع القصيدة ومعانيها ، وهي ، جميعا ، الفاظ تدل على معان مجردة فكريا اقتضيت على الشاعر بطبيعة النهج الفكري الذي انتهجه .

— **قلة النعوت** : وتأدّى ، كذلك ، عن طبيعة الموضوع ان تضاءل قدر النعوت وقل عددها ، اذ انها تعظم ، غالبا ، في الموضوعات الوصفية ذات الطبائع الحسية ، وقد غلبت عليها الالفاظ الفعلية والاسمية ، كما بدا في المجموعة التي تمثلنا بها قبلا .

ثانيا — **طبائع العبارة** : وقد تلازمت طبائع العبارة ، ايضا ، وطبيعة الموضوع ، فجاءت العبارة مقننة ، محددة عفّ فيها الشاعر عن الحشو ووقّعها توقيعا مُحكما وفقا للسياق المأثور . ويبدو إن زهيرا يعتمد الجملة الفعلية اكثر من اعتماده الجملة الاسمية ، وان كانت هذه الاخيرة ترد في مواضعها وعند الحاجة اليها . وقد جاءت الجمل الفعلية فيما يلي :

سئمت — ومن يعش يسأم — اعلم ما في اليوم — رأيت المنايا — من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهرم — ومن لم يصانع — يضرس — يوطأ — من يجعل المعروف

يفره — من لا يتّق الشتم يشتم — من يك — يبخل — يستغن — يذم — من يهد ، لا يتجمجم — من هاب اسباب المنايا ينلنه — إن يرق — من يجعل المعروف — يكن — من لم يذد يهدم — من لا يظلم يظلم — من يغترب . . . »

وفيما عدا ذلك توسل لعبارته الاساليب التالية :

— **الشرط** : اسرف الشاعر في اعتماد صيغة الشرط وخاصة : « من » حتى أعرف الشاعر بانه صاحب قصيدة : « من ومن ». فالشرط هو الصيغة الاعم لهذه القصيدة . طغى عليها منذ بدايتها حتى نهايتها ، مخلّفا فيها نوع من التكرار في اللفظ والعبارة وضربا من الرتابة افقد القصيدة فضيلة التنوع واعدم فيها وظيفة الخلق . وبات القارىء يدرك ان الشاعر يكاد لا يستهل بمَنْ كفعل الشرط حتى يردف ذاك بجواب له في جملة تطول او تقصر ، عبر ايقاع موازٍ ، مملول . ولا جدوى من احصاء هذه الصيغ الشرطية وانما نجتزىء منها بما يلي :

— **من يعش ثمانين حولا ، لا أبا لك يسأم** : وقد اعترض بين فعل الشرط وجوابه بمفعول فيه وبعض الدعاء . مما اخرج العبارة عن رتابتها .

— **من تصب تمته ومن تخطىء يعمر ، فيهرم** . وقد اقتصرت العبارة على صيغة الشرط ، مما طبعها بطابع الآلية .

— **ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب** : وفي هذه العبارة اعترض جار ومجرور ونعت مما خفف من وطأة الصياغة الشرطية واضفى عليها بعض اللين . وتدنو اليها التعابير التالية :

— ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره —

— ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه —

— ومن يهد قلبه إلى مطمئن الخير لا يتجمجم —

— ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدّم —

– ومهما تكن عند امرىء من خليقة وان خالها تخفى على الناس تعلم

وهناك تعابير تغلب عليها صياغة الشرط المباشرة في مثل قوله :

– من لا يتق الشتم يشتم

– من يوف لا يذمم

– ومن لا يظلم الناس يظلم

– من لا يكرم نفسه لا يكرم

وقد رأينا ان نفصّل ونميّز بين صيغتي الشرط المباشر والشرط الذي تتخلله بعض القيود لتأثير ذلك في الايقاع وتنوعه ورتابته في تجديد مستوى الخلق في العبارة . وقد بدت ، في ضوء ذلك ، مكرورة يغلب عليها النغم الالي المصنوع المكرر .

وبعد ، فما هي البواعث التي ساقت الشاعر إلى تغليب ادوات الشرط على عبارته ؟

ان طبيعة التجربة النازعة منزعا تعليميا صرفا دفعت الشاعر إلى الاكثار من هذه الادوات لان اسماء الشرط تَرِدُ لتحدّد المعنى وتضبط الشروط التي يتحقّق بها . فهو يفترض وجود شيء لوجود آخر يتمّمه ، مثال قوله : « من لا يتق الشتم يشتم » فان الشتم الذي لحق بالمرء تأدّى عن سفاهه وتهوّره ، وهما باعث وشرط له . وهكذا فان الشرط كان اداة تعميم واطلاق .

ب – **الطباق** : وهذه الابيات حافلة بالطباق ، يرد بشكل خفي ، خفر ، ولا ينبو او ينشز ، اذ لم يتعمّده الشاعر تعمدا كأبي تمام وسائر البديعيين ، فيما بعد .

وقد بدا في مثل الفلذات التالية :

– واعلم في **اليوم والأمس** ، لكنني عن علم ما في **غد** عمي = وقد تطابقت لفظتا اليوم والامس من جهة ولفظتا اليوم والغد والامس والغد ، من جهة ثانية .

– « **من تصب تمته ومن تخطىء يعمّر** » ويظهر الطباق هنا بين فعلي : تصب وتخطيء وفعلي تمته ويُعَمّر » .

— يكن **حمده ذماً** عليه » وقد وقع الطباق بين الحمد والذّم .

— ومن يغترب يحسب **عدوّاً صديقه** » والطباق قائم هنا بين العدو والصديق .

— « وان خالها **تخفى** على الناس **تعلم** » وقد تطابق فعلا : تخفى وتعلم .

— « **زيادته** او **نقصه** في التكلم » ، بين الزيادة والنقص .

— « وكائن ترى من **صامت** . . في **التكلم** » ، بين الصمت والكلام .

— « وان سفاه الشيخ لا حلم بعده وان الفتى بعد السفاهة يحلم » ، بين لا حلم ويحلم يحلم وسفاه وحلم .

— « ومهما **يكتم** الله **يعلم** » ، بين العلم والكتمان .

— « **يؤخر** . . . او **يعجل** » ، بين يؤخر ويعجل .

— « **فيدخر** او يعجّل **فينقم** » ، بين يدخر وينقم بمعنى البطء والسرعة .

— « ما **علمتم** وما هو عنها بالحديث **المرجّم** » ، بين العلم والترجيم .

وبعد ، لماذا طغى الطباق على معاني هذه الابيات ؟

كان الجاحظ يقول : « ان لكل مقام مقالا» . وذاك يعني ان الفكرة تقتضي عبارتها . ولقد اقتضي الطباق على الشاعر بطبيعة التجربة اذ انه ينقض أمراً ويحل من دونه أمرا آخر أصلح منه . والطباق ينطوي ، كذلك ، على معنى التفصيل كقوله : « من تُصِب تمته ومن تخطيء يعمر » ، فقد ألم بالطباق هنا ليحيط بالمعنى من كل جوانبه ويؤدي له الاحتمالات المتعددة . اما معنى النقض ، فنقع عليه في قوله : « يكن حمده ذما عليه » فقد نقض معنى الحمد وأحلّ من دونه معنى الذّم ، او انه بالاحرى نفاه واثبت عكسه . ومثل ذلك العدو والصديق ، ويخفى ويعلم ، الصمت والتكلم ، العلم والكتمان . وهكذا فان الطباق كان ، حينا ، أداة للنقض ، واحيانا اداة للتفسير والتفصيل .

ج – **الجناس** : وهو نوع من الوشي اللاحق باللفظ في العبارة ، فيما كان الطباق اسلوبا لافادة المعنى من نقيضه. اظهارا للخطأ الذي يُتَوَهَّم صوابا وللصواب المكتوم الذي يُغْفَل عنه ويحل نقيضه محله .

وليست في هذه الابيات جناس صناعي يُحشَد حشدا . بل انه يتلامح لنا اذ نمعن في النص . وقد نقع عليه فيما يلي :

سئمت . . ويسأم – أعلم علم – الشتم يشتم – أقسمتم كل مقسم – متى تبعثوها تبعثوها – تضرى اذا ضريتموها – تغلل – لا تغل .

وبيّن ان هذا الضرب من الجناس لا يستقيم في حدود الجناس البلاغي. المأثور ، لانه يقوم على اللفظة الواحدة ذات المعنى الواحد المتشابه . واصله ان يتشابه لفظه ويتباين معناه كما في قوله ابي تمام:« في حدّه الحد » وقد جاءت اللفظة الاولى بمعنى حد السيف واللفظة الثانية بمعنى الفصل .

د – **الفاء الاستنتاجية** : ويعرض زهير لبعض ادوات الاستنتاج في اسلوبه البرهاني ، واخصها الفاء ، كقوله : ومن تخطيء يعمر . فيهرم – فلم يبق الا صورة اللحم والدم .

وقد تنطوي ، احيانا ، على معنى التدرج ، كما في هذا البيت :

يؤخر فيوضع في كتاب ، فيدخر ليوم الحساب أو يعجل ، فينقم

او قوله :

– وتضر اذا ضربتموها ، فتضرم . . فتعرككم . . .

– وتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم . . . فتغلل لكم . . .

هـ – **سائر الاساليب**: ونعثر هناك على ادوات **استدراك** كقوله : و« لكنني عن علم ما في غد عمي »، **والاستفتاح**: « ألا ابلغ الاحلاف » او **الاستفهام** « هل اقسمتم كل مقسم» **والنّهي**: «فلا تكتمن الله» والخبر المنطوي على غلو : «وكائن ترى من صامت».

ثالثا — **طبائع التجسيد :**

أ — **التقرير** : ان العنصر الاهم في التجسيد هو التقرير . عبر هذه القصيدة ، لغلبة الافكار المباشرة عليها . والتقرير هو ضرب من التعبير تؤدّى فيه الافكار بشكل واضح ، واع . كما يفهمها ويقع عليها للذهن . ولا مجال للاطالة في التمثيل عليه . بل نجتزىء عنه بما يلي :

— سئمت تكاليف الحياة ومن يعش . ثمانين حولا . لا ابا لك يسأم .

— واعلم ما في اليوم . . . ومن لم يصانع في أمور كثيرة . . . ومن يجعل المعروف . . . وكائن ترى من صامت .

ب — **الكناية او التعبير بالمشهد والحادثة** : وهذا الاسلوب اختص به سائر الجاهليين ، وقد التزمه زهير وتمادى به . جاعلا منه سمة خاصة من سمات اسلوبه . ومع ان ان طبيعة التجربة القائمة على الافكار والخواطر والسرد والنقض لا تسيغ اسلوب التمثيل بالمشهد ، فقد ألـمّ به الشاعر واعتمده في بعض الابيات كقوله :

— **رأيت المنايا خبط عشواء من تُصبْ تُمِتْه** : والكناية تنطوي هنا على معنى التشبيه ذي الطرفين المتخالفين . اذ بدا طرفه الاول معنوياً وهو الموت وطرفه الثاني مادّياً ، وهو الناقة . الا انه مال إلى الكناية لانطواء المعنى فيه على مشهد ، او لانطواء المشهد فيه على معنى . وقد مثل بالناقة العشواء الضرب على غير هدى ، وبدا الناس دون اخفافها ، اي دون اخفاف الموت وكأنهم حشرات تسحلها سحلا .

— **يضرس بانياب ويوطأ بمنسم** : وقد تكنّى بهذه الاحداث عن قوة البطش والتمثيل الصادرين عن الحقد والثأر .

— **فلم يبق إلا صورة اللحم والدم** : قد تكنّى باللحم والدم عن الجسد الفزيولوجي الذي لا علاقة له بنفس الانسان اي بحقيقته وقيمته الشخصية .

— **وان يرق اسباب المنايا بسلم** : كناية عن السعي إلى الهرب والنجاة وقد خص السماء هنا بالذكر للتدليل على المكان النائي الذي لا يطاله طائل .

– **ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه** ، كناية عن التوسل بالقوة .

– **فتعرككم عرك الرحى** : للتدليل على شدة الاذى وقوة البطش والخسارة العميمة .

– **وتلقح كشافاً ، ثم تنتج فتتئم** : للتدليل على مضاعفة الشر .

ج – **التشبيه والاستعارة** : لم يسرف الشاعر في التشابيه والاستعارات ، وان كان التشبيه العماد الاول لوسائل التجسيد في الشعر الجاهلي . فالشعر التعليمي يقوم بالزام من طبيعته على الافكار ، فيما يقوم الوصف على التشبيه . وربما اعتاض عنه الشاعر هنا او طواه عبر الكنايات كما في تشبيهه للموت بالناقة العشواء ، او تمثيل الحرب بالرحى او بالناقة التي تلقح كشافا فتأتي بالتوائم . واذا نظرنا في قوله :

– **وتضر اذا ضريتموها ، فتضرم** : نقع على نوع من الاستعارة نسب بها إلى ما ينسب إلى النار وهو التسعّر والاضطرام ، وقد حذف المشبه واحل من دونه شيئا من خصائص المشبه به . فالاستعارة مكنية .

– **فتعرككم عرك الرحى** : نقع فيه ايضا على مقارنة تشبيهية نسب بها إلى الحرب ما ينسب إلى الرحى .

– **فتلقح كشافا** : واللقاح من خصائص الناقة ، وقد حذفها وابقاه من دونها .

رابعا – **تأثير البيئة** :

أ – **البيئة الاجتماعية** : افاد منها على الاقل ما يلي :

– المعاني والقيم التي نظر فيها واقام موازنة بينها ، مميزا بين الخطأ والصواب واهمها : المعروف – العرض – الشتم – الفضل – المصانعة – السفاه – الحلم – الاحلاف – القسم ، وما إلى ذلك مما كان يمثل المقومات الفعلية للحياة الاجتماعية .

– الحروب ، وما يكون من امرها في القتال والضحايا والاحلاف والثارات .

ب – **البيئة المادية** : ظهر تأثيرها في الصور والاحداث والمشاهد كقوله :

– رأيت المنايا خبط عشواء .

– فتعرككم عرك الرحى .

– فتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم .

– «ومن لم يذد عن حوضه»وهو تعبير لا يزال مأثورا حتى في عصرنا واصله مستمد من حياة الجاهليين . حيث كان القوم يتنازعون على حياض الماء . ويقتتلون من اجل الاستئثار بها على الآخرين .

آراء في الحيـاة والموت

معلقة طرفـة بن العبـد

نجتزىء فيما يلي بالأبيات التي تدل على أخلاق الشاعر وآرائه في الحياة والموت .

الفخر الجاهلي :

وَلَسْتُ بِحَلاَّلِ التِّلاَعِ مَخَافَةً ، وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القومُ أرفِدِ [١]

وَإنْ تَبْغِنِي في حَلْقَةِ القَوْمِ ، تَلْقَنِي ، وَإنْ تَقْتَنِصْنِي في الحَوَانيتِ تَصْطَدِ .[٢]

وَإنْ يَلْتَقِ الحيُّ الجَميعُ ، تُلاقِنِي إلى ذِرْوَةِ البَيْتِ الكريمِ المُصَمَّدِ .[٣]

اللذة والمجنون :

مَتَى تَأتِنِي أُصْبِحْكَ كَأساً رَوِيَّةً . وَإنْ كُنْتَ عَنها ذا غِنىً ، فاغنَ وَازْدَدِ [٤]

---

١ – حلال : مبالغة من الحلول النزول بالمكان . وفي رواية : بمحلال . التلاع ج تلعة : مجرى الماء في الوادي او قرار الأرض . يسترفد : يطلب الرفد . الاعانة . – المعنى : لا أنزل في الاماكن المنخفضة خوفاً من أن يراني الاضياف ، ولكني أعين كل من يطلب معونتي .

٢ – الحوانيت : بيوت الخمارين .

٣ – المصمد : الذي يعمد اليه الناس لشرفه ، أي يقصدونه في حوائجهم .

٤ – أصبحك : أسقيك صبوحاً .

نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجومِ ، وَقَيْنَةٌ تَروحُ إلينا بين بُردٍ ومُجْسَدِ .١

رَحِيبٌ قِطابُ الجَيْبِ مِنْها ، رَفيقَةٌ بِجَسِّ النَّدَامى بَضَّةُ المُتَجَرَّدِ ؛٢

إذا نحن قُلْنا : «أَسْمِعينا !» انبَرَتْ لَنا عَلى رِسْلِها . مطروفةٌ لم تشدَّدِ ؛٣

إذا رَجَّعَتْ في صوتِها . خِلْتَ صَوتَها تَجَاوُبَ أَظْآرٍ على رُبَعٍ ردي .٤

وَما زالَ تَشْرابي الخمورَ ولَذَّتي وبَيْعي وَإنْفاقي طَرِيفِي ومُتْلَدِي ؛٥

إلى أنْ تَحامَتْنِي العَشيرةُ كُلُّها . وأُفْرِدْتُ إفْرادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ .٦

رأيتُ بني غَبْرَاءَ لا يُنْكِرونَني .ولا أَهْلُ هَذاكَ الطِّرافِ المُمَدَّدِ .٧

اللذات الثلاث :

ألا أيُّهاذا اللائمي أشْهَدَ الوَغَى وأنْ أحضُرَ اللذّاتِ ،هَلْ أَنْتَ مُخْلِدي[٨]

---

١ – بيض كالنجوم : أي احرار مشهورون ، وقد يكون وصفهم بالبياض لنقائهم من العيوب لأن الأبيض يكون نقياً من الدرن والوسخ . إلينا : وفي رواية : علينا . المجسد : الثوب المصبوغ بالجساد : الزعفران .

٢ – الرحيب : الواسع قطاب الجيب : مجتمعه حيث قطب أي جمع . الجيب : تقويرة الثوب مما يلي العنق . البضة : البيضاء الناعمة . المتجرد : ما ستر ته الثياب من الجسد .

٣ – من رسلها : على مهلها . مطروفة : فاترة النظر . لم تشدد : لم تجتهد ، اي أنها تغني عفواً دون تكلف .

٤ – أظآر ج ظئر : التي لها ولد . ربع : فصيل الناقة المولود في الربيع . ردي : هالك . يقول : اذا طربت هذة المغنية في صوتها خلته أصوات نوق تتجاوب ، إذ ترى احد اولادها هالكاً . وهذا البيت غير وارد في رواية الشنتمري .

٥ – التشراب: الشرب الكثير . الطريف : المال المستحدث . المتلد : المال الموروث .

٦ – تحامتني : تجنبتني . المعبد : المطلي بالقطران ، دلالة على انه مصاب بالجرب ؛ وهو يبعد ويعزل لئلا يعدي صحاح الإبل .

٧ – الغبراء : الأرض ، وأراد ببني غبراء : الفقراء . الطراف : قبة من أدم ، لا تكون الا للاغنياء . الممدد : الذي مد بالاطناب . يقول : لما أفردتني العشيرة رأيت الفقراء لا ينكرون احساني ، ولا ينكرني الأغنياء لأنهم يحبون صحبتي .

٨ – اشهد : يجوز فيها الرفع والنصب بأن مضمرة .

فإنْ كُنْتَ لا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي ، فَدَعْنِي أُبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي ؛[1]

فَلَوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِن لَذَّةِ الفَتَى ، وجَدِّكَ ، لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي : [2]

فَمِنْهُنَّ سَبْقِي العَاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ كُمَيْتٍ ، مَتَى مَا تُعْلَ بِالمَاءِ تُزْبِدِ ،[3]

وكَرِّي ـ إذَا نَادَى المُضَافُ ـ مُحَنَّباً كَسِيدِ الغَضَا ، نَبَّهْتَهُ ، المُتَوَرِّدِ ،[4]

وتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِبَاءِ المُعَمَّدِ .[5]

كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ ؛ مَخَافَةَ شُرْبٍ ، فِي المَمَاتِ ، مُصَرَّدِ ،[6]

فَذَرْنِي أُرَوِّي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا ؛ سَتَعْلَمُ إنْ مِتْنَا صَدًى أَيُّنَا الصَّدِي ![7]

---

١ – تسطيع : تستطيع . – الموت لا بد منه ، ولا معنى للبخل بالمال وترك الملذات .

٢ – وجدك : الواو للقسم : العود ج العائدة : الزائر في المرض . متى قام عودي : متى ذهبوا يائسين من حياتي ، اي متى مت .

٣ – سبقي العاذلات : أي شربي الخمر باكراً قبل ان ينتبهن . كميت : الأحمر الضارب الى السواد . متى ما تعل ... أي متى صب عليها الماء علاها الحباب .

٤ – كري : عطفي . المضاف : الملجأ . محنباً : صفة للفرس المحذوف : الذي في يده انحناء ، وهو مفعول به من كري . و « اذا نادى المضاف » جملة اعتراضية . السيد : الذئب . الغضا : شجر خص الذئب به لأنه يكون أخبث الذئاب . المتورد : نعت الذئب . الذي يطلب الورد : اشرب . – المعنى : ان الخصلة الثانية في لذة الفتى هي ان اسرع الى نجدة الملتجىء إلي ، اذا ناداني ، فاعطف عليه فرساً في يده انحناء يعدو عدو ذئب يسكن بين الغضا ، اذا نبهته ، وهو يريد الماء .

٥ – يوم الدجن : اليوم يكون فيه غيم وندى وبعض المطر . ويكون تقصيره بأن يلهو فيه الانسان ، فيظهر قصيراً . البهكنة : المرأة الحسنة الخلق . الخباء : المضرب . المعمد : المرفوع بالعمد . – والخصلة الثالثة هي ان أحادث امرأة حسنة الخلق في بيت مرتفع بالعمد ، اذا اصبحت في يوم غائم لا يمكنني فيه الخروج .

٦ و ٧ – في الروايات بعض الخلاف ، في ما يتعلق بهذين البيتين ، فقد أورد الزرزني بيتاً واحداً على على هذا الشكل :

كريم يروي نفسه في حيـــــاتـــه ستعلم ، ان متنا ، غداً . أيـــنا الصدي

اما الذين يروون البيتين فيجعلون الصدر الأول الى عجز الثاني ، وصدر الثاني الى عجز الأول وقد يقدمون أحدهما على الآخر .

على أننا رأينا إيرادهما على هذه الصورة ، وقد أشار اليها سيلفسون في شرحه للمعلقة (ص١٠٢ و ١٠٣) . أما المعنى فهو : اني كريم اشفي نفسي وأرويها من الخمر خوفاً من أن يكون شربي مصرداً أي مقطوعاً قبل الري بالممات . ثم يشير في البيت التالي الى خرافة قديمة عند العرب مفادها أن طائراً

حتمية الموت

لَعَمْرُكَ، إنَّ المَوتَ، مَا أخطَأ الفَتَى لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى، وَثِنْيَاهُ بِاليَدِ ! ١

أرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمالِهِ كَقَبْرِ غَوِيٍّ في البَطَالَةِ مُفْسِدِ . ٢

تَرَى جُثْوَتَيْنِ من تُرابٍ ، عَلَيْهِمَا صَفَائِحُ صُمٌّ من صَفِيحٍ مُنَضَّدِ . ٣

أرَى المَوتَ يَعْتَامُ الكِرَامَ ويَصْطَفِي عَقِيلَةَ مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ ، ٤

أرَى المَوتَ أعْدَادَ النُّفوسِ ، ولا أرَى بعيداً غداً ، ما أقربَ اليوم من غدِ ! ٥

أرَى العيش كَنْزاً نَاقِصاً ، كلَّ لَيْلَةٍ ، وما تُنْقِصِ الأَيَّامُ والدَّهْرُ يَنْفَدِ ! ٦

الشاعر وابن عمه :

فما لي أراني ، وأبنَ عمِّي ، مالِكاً . متى أدْنُ منه يَنْأَ عَنِّي ويبعُدِ ؟

يتبع شرح ٦ و ٧

أسمه الصدى او الهامة يخرج من رأس القتيل ولا يزال يصيح : « اسقوني ! اسقوني » حتى يؤخذ بثأره . ولهذا سمي « صدى » ، من الصدى بمعنى العطش . يقول دعني أروي بالخمر هذه الهامة ، او هذا الطائر ، فستعلم اذا متنا ، صدى أي واحد منا يكون أشد عطشاً .

١ – ما : مصدرية زمانية . اراد : ان الموت مدة اخطائه الفتى . الطول : الحبل يطول للدابة فترعى ، وهي مربوطة به . ثنياه : طرفاه . يقول : اقسم بحياتك أن الموت ، في مدة مجاوزته الفتى بمنزلة حبل يطول للدابة ترعى فيه وطرفاه بيد صاحبه . شبه الاجل بالحبل ، والفتى بالدابة التي لا تفلت منه .

٢ – النحام : البخيل الذي يتنحنح اذا سئل . الغوي : المبذر لماله ، الضال . – المعنى : لا فرق ، بعد الموت ، بين قبر الشحيح الحريص على ماله وقبر الكريم يجود به في سبيل غوايته وملاهيه

٣ – الجثوة : الكومة من التراب . الصفائح : الحجارة العراض . المنضد : المرصوف بعضه فوق بعض .

٤ – يعتام : يختار . عقيلة كل شيء : أنفسه . الفاحش : البخيل . الموت يعم الاجواد والبخلاء .

٥ – الأعداد ج العد : الماء الكثير المورود . المعنى : كل نفس لا بد لها من ورود الموت ، فان لم تمت في يومها فستموت في غدها . فأجلها ، وان تأخر الى الغد ، فهو قريب ، لقرب اليوم من الغد .

٦ – العيش : وفي رواية الشنتمري : المال .

يَلومُ : وما أدري على ما يَلومُني . كما لامَني في الحيِّ قُرْطُبْن أعْبُدِ .١
وآيَسَني مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ ، كأنّا وَضَعْناهُ إلى رَمْسِ مُلْحَدِ ،٢
على غَيرِ شيءٍ قُلتُه . غيرَ أنَّني نَشَدْتُ، فلَم أُغفِلْ حَمُولةَ مَعْبَدِ .٣
وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أشَدُّ مضاضَةً على المرءِ مِن وَقْعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ ٤
فَذَرْني وخُلْقِي، إنَّني لَكَ شاكرٌ ، ولَو حَلَّ بَيْتي نائياً عِنْدَ ضَرْغَدِ .٥
فَلَو شاءَ رَبِّي ، كنتُ قَيْسَ بنَ خالِدٍ ؛ وَلَو شاءَ رَبِّي كنتَ عَمْرو بنَ مَرْثَدِ ؛٦
فأصْبَحْتُ ذا مالٍ كَثيرٍ وزارَني بَنُونَ كِرامٌ سادَةٌ لِمُسَوَّدِ . ٧

عودة الى الفخر :

أنا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الذي تَعْرِفُونَهُ . خَشاشٌ كرأْسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ . ٨

---

١ – قرط بن اعبد : رجل من حي طرفة كان يلومه لإكثاره من اللهو . يقول طرفة ان لوم ابن عمه له ظلم صريح ، كما كان يوم ذاك الرجل .

٢ – وضعناه : ضمير الغائب يعود الى الطلب . الرمس : القبر . اللحد الحفرة ان كانت في جانب القبر دعيت لحداً ، وان كانت في الوسط دعيت ضريحاً . المعنى : ان مالكاً قنطني من كل خير رجوته منه حتى كأنا رجونا ذلك من رجل ميت .

٣ – نشدت : طلبت ، فتشت عن مفقود . الحمولة : الإبل . معبد : اخو طرفة . يتابع القول السابق فيقول : لم يكن مني ذنب في ذلك . ولكني طلبت ابل اخي ، ولم اتركها ، فجعل يلومني .

٤ – المضاضة : الحرقة والتأثر .

٥ – خلقي : وفي رواية الشنتمري : وعرضي . نائياً : بعيداً . ضرغد : حرة في ارض غطفان على الحدود بين نجد والحجاز . – أي اتركني وما انا عليه من الأخلاق والسجايا فاشكر لك هذه المنة ، مهما كنت بعيداً . ولو عند تلك الارض المعروفة بضرغد .

٦ – قيس بن خالد : المسمى ايضاً « ذا الجدين » من شرفاء بني شيبان بكر . عمرو بن مرثد : من اقرباء طرفة . والرجلان مشهوران بكثرة المال ونجابة الاولاد .

٧ – سادة لمسود : اللام تدل على الاصل : أي سادة ابناء سيد . – المعنى : لو شاء الله لاصبحت في منزلة هذين السيدين فكثر مالي واصبح لي اولاد كرام .

٨ – الضرب : الخفيف اللحم . الخشاش : الدخال في الامور لخفته وسرعته .

فَألَيْتُ لاَ يَنْفَكُّ كَشْحي بِطَانَةً   لِغَضْبٍ رَقِيقِ الشَّفْرَتَينِ مُهَنَّدِ ، [1]

حُسَامٍ ، اذَا ما قُمْتَ مُنْتَصِراً به ،   كفى العَوْدَ مِنْهُ البَدءُ، ليسَ بِمِعْضَدِ [2]

أَخِي ثِقَةٍ . لاَ يَنْثَنِي عَنْ ضَرِيبَةٍ .   إذَا قِيل : مهلاً ! قَالَ حاجِزُه . قَدِي ! [3]

إذَا أبتَدَرَ القومُ السِلاحَ ، وَجَدْتَنِي   منيعاً ، اذا بَلَّت بقائمه يدي ! [4]

فَإن مُتُّ ، فَأنْعِيني بما أنَا أهْلُه .   وشُقِّي عَلَيَّ الجَيْبَ ، ياأبنَةَ مَعْبَدِ ! [5]

وَلا تَجْعَلِيني كأمْرِىءٍ ليسَ هَمُّهُ   كَهَمِّي ؛ وَلاَ يُغْنِي غَنَائي وَمَشْهَدِي [6]

بَطِيءٍ عَنِ الجُلَّى ، سَرِيعٍ إلى الخَنَا .   ذَلِيلٍ ، بِأَجْماعِ الرِّجالِ مُلَهَّدِ . [7]

فَلو كُنْتُ وَغْلاً في الرِّجالِ لَضَرَّنِي   عَدَاوَةُ ذي الأصْحابِ وَالمُتَوَحِّدِ ، [8]

---

١ – الكشح : الخاصرة . الغضب : السيف القاطع .

٢ – منتصراً : منتقماً . المعضد : السيف الرديء الذي تقطع به الاشجار . – المعنى : اذا اردت الانتقام من العدو ، استعملت السيف القاطع الذي تكفي ضربته الأولى لبلوغ المرام فلا يحتاج الى استعماله لضربة ثانيـــة .

٣ – اخي ثقة : صفة للسيف . اي موثوق به . لا ينثني عن ضريبة : اي لا ينبو ، وهو اذا قيل لصاحبه : كف عن الضرب . اجاب : حسبي فقد بلغت ما اريد ، اي ضربة واحدة بهذا السيف تكفي . – وقد وضع الشنتمري هذا البيت قبل السابق .

٤ – المنيع : الذي لا يقهر ولا يغلب . بلت : ظفرت . بقائمه : الضمير للسيف الموصوف .

٥ – ابنة معبد : هي ابنة اخيه .

٦ – معنى البيتين : اندبيني بما استحقه ، ولا تسوى بيني وبين رجل لا يكون همه بطلب المعالي كهمي ، ولا يشهد المعارك كما اشهدهـــا .

٧ – الجلى : الأمر العظيم . الخنا : الفحش والفساد . الاجماع : ج . جمع : قبض الرجل اصابعه وشده اياها . ملهد : مضروب ملكوز . – البيت صفة ذلك الرجل الموصوف الذي لا يريد طرفة ان يقاس به .

٨ – الوغل : الضعيف اللئيم : المعنى : لو كنت ضعيفاً لضرتني عداوة الرجل الذي له اصحاب يؤازرونه ، ولضرتني ايضاً عداوة الرجل المنفرد .

وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الرِّجَالَ جَرَاءَتِي عَلَيْهِم ، وَإِقْدَامِي ، وَصِدْقِي وَمَحْتِدِي [1]

لَعَمْرُكَ ، مَا أَمْرِي عَلَيَّ بِغُمَّةٍ ، نَهَارِي ، وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَدِ ! [2]

وَيَوْمَ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنْدَ اعْتِرَاكِهَا حِفَاظاً عَلَى عَوْرَاتِهِ ، وَالتَّهَدُّدِ ، [3]

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى ، مَتَى تَعْتَرِكْ فِيهِ الفَرَائِصُ تُرْعَدِ [4]

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً ! وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ ! [5]

وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبِعْ لَهُ بَتَاتاً ، وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ يَوْمَ مَوْعِدِ ! [6]

---

١ — نفى عني : الرجال ، : اي ابعدهم عن مباراتي . المحتد : الاصل ... وقد روى الشنتمري عجز هذا البيت على الصورة الآتيــة :

وصبري ، واقدامي عليهم ، ومحتدي !

٢ — الغمة : الغم ، الأمر المبهم الذي لا يهتدى له . المعنى : انه لا يتردد في قضاء اموره بالنهار ، ومن ثم لا يشغل باله في الليل ، فيمتنع عليه النوم .

٣ — العورات : ج. عورة : .الفعلة القبيحة كالانهزام ونحوه . التهدد : اي تهدد الاعداء . المعنى : ورب يوم حبست فيه نفسي على القتال محافظة وانفة من قبح الاحدوثة وتهدد الاعداء اياي .

٤ — المعنى : وكان ذلك في مشهد من مشاهد الحرب يخاف الرجل فيــه من الهلاك . ويفزع حتى ان فرائصه ترتعد .

٥ — من لم تزود : من لم تعطه زوادة ، اي مؤونة الطريق ، ليبحث لك عن الا خبار .

٦ — لم تبع له : اي لم تشتر له . البتات : كساء المسافر . والبيت على نحو البيت السابق .

العوامل المؤثرة في شخصية طرفة وشعره

اولا — **اليتم** : نشأ طرفة يتيما . اي انه فجع بفاجعة الموت . وهو حدث ، فساء ظنه بحكمة الحياة والموت ، او ان فكرة الموت ولجت إلى ضميره بعقدة العدم والعبث واللاجدوى . ثم تطعّم ذلك وتضاعف من عيشه إلى كنف والدته المترملة الكثيرة النواح . ثم اطبق عليه . فضلا عن ذلك كله . ظلم أعمامه وأقاربه لها . ولعل هذه الطفولة الناعمة من جهة في كنف والدة فاضت عليه بحنانها كاه وتحت وطأة الشعور بالاضطهاد والموت من جهة . هي التي ستجعله يقبل على الحياة ويأنس بكنفها. كما كان يأنس باحضان امه ، ويلحد بقيمها وعدالتها ، من جهة ثانية . مأخوذاً بفكرة الفناء والتغير التي تخضع الاحياء والاشياء لناموسها القاهر .

ثانيا — **الميراث الشعري في عائلته**: كان والد طرفة شاعرا . فضلا عن عميه وخاله . اي انه نشأ في بيئة تمرس اصحابها بالشعر فورث منهم ميراثه وأهبته ، مما يسّر عليه سُبُل التعبير فيه واطلعه على بعض اسراره وخفاياه . كما انه غذّاه بثقافته المتمثلة بنتاج من تقدمه ومن عاصره من الشعراء .

ثالثا — **ميله الى اللهو والمجون** : لعل نشأة طرفة في كنف أمه ، تُدلّله وتؤثره ، اضعف من شخصيته ودفع به إلى الناحية السلبية من الحياة . فالمأثور أن ابناء الدلال الناشئين في النعمة . يعجزون عن التكيف وفقا لمقتضيات الحياة الجدية ويميلون إلى جانب اللهو والخمول . اي إلى الجانب اليسير الهين منها .

رابعا — **فشله وفقره** : ولقد خرج طرفة من طفرته وانفاقه الكثير ، وقد فجع بفجيعة الواقع ، اذ الفى ذاته دون نصير ، معوزا ، مشردا ، منبوذا من قبيلته ومجتمعه وهذه الخيبة ضاعفت من شعوره بالالم ودفعته إلى التشاؤم والنظر إلى الجانب الحالك السواد من مظاهر الوجود .

خامسا — **تكسبه بشعره** : حاول الشاعر ان يردم هاوية الواقع التي تردّى فيها . فطلب التكسب بشعره وقصد عَمرو بن هند ملك الحيرة . الا انه اقام اياما على عتبة بلاطه . لا يتفرغ له الملك ولا يقبل عليه . فحفظه ذلك وجعله يضمر له الثّار ولم تطب له علاقته به قط . ولما كتب الملك إلى عامله في البحرين بقتل الشاعر مع خاله المتلمس . لم يكن سبيل الفرار موصودا في وجهه . بل كان يمكنه ان ينجو بنفسه كخاله . الا انه كان يسير إلى موته . كأنه شيء مكتوب له او كأنه امر يطلبه لينقذه من بلاهة الحياة وتقاليدها وعبودية الفقر والغنى فيها وظلم الاصحاب والاقارب وذل الملوك واصحاب السلطان . ويخيل الي ان طرفة افتضّ رسالة الموت التي كان يحملها ، فنظر في امره . فلم يجد شيئا يرتجيه من حياته . بل ابصر التشرد والظلم والندم والذل والفقر . فأثر عليها، جميعا ، الموت الذي يختم نهاية مطافه في رحلة عمره القانط اليائس ، المخذول .

عرض وتلخيص

استهلّ الشاعر هذه الابيات ، مفاخراً بنخوته ، على عادة الجاهليين . فهو لا يكسل أو يتخاذل عمَّن يطلب النجدة . كما انه لا ينزل في الارض المنخفضة مستتراً عن الضيوف لأنه من قوم أشراف يفزع اليهم الناس في حوائجهم ويقصدونهم لعلوّ مكانهم . ومن ثمة ينصرف إلى ذكر لهوه ومجونه واصفاً ندماه . مشبهاً اياهم بالنجوم . أما السّاقية فهي هيّنة ، يسيرة للندامى ، تتغنّى دون عناء أو تجهّد . بعدئذ ينصرف الشاعر إلى نفسه . فيذكر إدمانه على الخمرة وإسرافه فيها . مُنْفقاً ما ورثه وما جنته يداه في سبيلها حتى ازورّ عنه أبناء عشيرته . ونبذوه كالبعير الجرب . إلا انه بالرغم من خلعه ، فهو لم يُعدم الأصحاب فقراء أو أغنياء . اولئك لا يُنكرون احسانه . واولاء لا يتنكّبون عن صحبته . وهنا ينتقل الشاعر من اسلوب العرض والقصص . ويتصدى للائميه . فيسفّهُهم ، وينعى عليهم غباوتهم وعماهم عن باطل مصيرهم والموت المحتّم الذي سوف يلمّ بهم . ذاهباً بكل ما قتّروه من مال أو متاع . ان طرفة يعتقد انه ليس ثمة ما يستحق اللّهفة والاهتمام سوى اللذة ، وقد قصر حياته على لذّات ثلاث : لذّة قرى الضيف ولذّة معاشرة النساء ولذّة معاقرة الخمرة . فهو يودّ ان يرتوي حيّاً ،

خوفا من أن يتصرَّد. وهو ميت . ومن ثم يميل الشاعر للحديث عن خلافه مع ابن عمّه مالك . ذاكراً ظلمه وظلم القدر الذي يقبل على غيره ، فيصبح ذا مال وولد ، بينما لبث الشاعر دون بيت يأويه . أو مال يُمتعه ، ووَلد يؤنسونه . أما في النهاية فيعود للمفاخرة ببطشه وشدّته في الحروب . ذاكراً وصيته . معدداً فضائله التي هي ، جُمْلَةَ . فضائل جاهلية .

الذّات الجاهلية : هذا تلخيص مجمل للأبيات التي تحدّث بها عن آرائه في الحياة والموت . وقد استهلّها كما قدّمنا بالفخر اذ يقول :

اذا القومُ قالوا من فتىً خلتُ انني عنيتُ فلم اكسل ولم أتبلّدِ

ولستُ بحلال التلاع مخافةً ولكن متى يسترفدِ القومُ أرفدِ

وان يلتق الحيُّ الجميعُ تلاقني إلى ذروةِ البيتِ الرفيعِ المُعمَّدِ

أنت ترى ان الشاعر في هذه الأبيات يفاخر بنخوته وقراه للضيوف فضلاً عن كرم محتده . وهذه الأمور ، جميعاً ، فضائل تتردّد في كلاسيكية الفخر الجاهلي . وقد طبع بها الجاهليون واضطروا اليها أبداً بفعل البيئة فضلاً عن طبيعة المعيشة . ان الصحراء المقفرة التي لا نُزُلَ فيها تقري المسافرَ أدت إلى ما نشهده من تفاخر بتكرتم الضيف وما رافق ذلك من نوادر بلغت حدّ الأساطير .

وكذلك . فان سنّة الغزو والتناحر التي كانت تستبدُّ بهم ، ولّدت لديهم طبائع الفروسية من نخوة وشدّة وبراعة في الحروب . وهكذا ، فإنّ طرفة ، خلال هذه الأبيات . كان ابن بيئته ، وواحداً من اولئك الجاهليين الكثر ، لا يمتاز عنهم بشيء ولا تختلف سيماؤه عن سيمائهم . فهو يكاد لا يتميّز عن عنترة أو عمرو بن كلثوم أو الحارث بن حلّزة ، كما ان هذه الأبيات لم تُظهر نفسيّته الحقيقية بما فيها من تعقيد وتمزّق . بل انها ذات نسخية ، شائعة ، منقولة عن واقع العصر والبيئة ، أكثر مما هي ذات طرفة التي يشخصُ ويضطرب فيها واقعه .

الوجه الآخر : الا ان الشاعر لا يعتم ان ينبري لنا بوجه آخر ، وجه الماجن العربيد المنبوذ الذي لا ينفكّ يدمن معاقرة الخمر ، حتى تنضب أمواله ويطرده أهـلُه كأنه موبوء :

وما زالَ تشرابي الخمورَ ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها وأُفرِدْتُ إفراد البعير المعبَّدِ

ففي هذين البيتين وفيما يليهما بدأ طرفة يشفّ عن نفسه وواقعه ، اذ بتنا نتخيّله قائماً في اصحابه المتألقي الوجوه ، يعلّون الخمرة ويعابثون القينة ، اللينة ، الودود ، التي لا تخذلهم أو تصدّهم بشيء :

نداماي بيضٌ كالنجومِ وقينةٌ تروح علينا بين بردٍ ومجسدِ
رحيبٌ قطاب الجيبِ منها ، رفيقة بجسّ الندامى ، بضّةُ المُتجرَّدِ

هذه صورة ترتسم في ذهننا للحياة الماجنة المسرفة التي كان يقضيها طرفة مع صحبه . انها حياة تنقضي في متعة الحواس ، في الخمرة وما تعتري المرءَ به من زهو ونشوة ، والمرأة وما كان يشخص له فيها من ولائم الغرائز والحسّ . فمن الطبيعي اذا ان يخيّل لبعض النقّاد ان طرفة ، انما هو امرؤ متهتّك ، مستخفٌ بالحياة ، لم ينظر اليها قطّ نظرةَ جدٍّ وتقدير . ذلك ان ادعاءه الفجور وجهره بل تباهيه به ، يوهم الناقد بأنه أمام امرىءٍ مستهتر ، شأنه شأن غيره من طلاب اللّهو والمتعة الذين يكثرون في عصر البداوة . إلا اننا اذا انعمنا التفكير ، نشهد ان ذلك الوجه العابث الماجن ، انما هو قناع خارجي ، وان طرفة كان يصدر عن تفكير عميق جذري وان سلوكه الخارجي ليس سوى مظهر أو انعكاس أو نتيجة لما يعانيه في الداخل من إحساس مُبرم بالفشل والعُقم والتفاهة . ولعل بعض النقّاد ما برحوا يردّدون ان طرفة قصر حياته على أمور ثلاثة ، متمثلين بالأبيات التالية المجتزأة من معلقته :

فلولا ثلاثٌ هنّ من لذّة الفتى وجدّك لم أحفل متى قام عُوّدي
فمنهنّ سبق العـاذلاتِ بشربة كميتٍ ، متى ما تُعْلَ بالماء تزبدِ

وكرّي – إذا نادى المُضاف – مُحنّباً كسيد الغضا ، نبّهته : المتورد
وتقصيرُ يوم الدجن ، والدجن مُعجبٌ . ببهكنة تحت الخباء المعمّد

لذة الفتى : ولنتبصّر ملياً بقول الشاعر « ولولا ثلاث هن من لذة الفتى » . ان طرفة يختصر حياته بثلاثة أمور . لكنها جميعاً هي من «لذّة الفتى»، أي ان المبدأ العام لديه هو مبدأ اللّذة . اما الأمور الثلاثة فليست سوى الوجوه المتعدّدة لتلك اللّذة الواحدة . فاللّذة هي هدفه . يعلّها او يتمتع بها في وجوه ثلاثة ، في الخمرة والمرأة والكرم . ان طرفة يدنو . بذلك . إلى مذهب الاباحيين الذين يرون ان الحكمة ليست في التموُّت والاعتصام والزهد ، بل في انتهاب لذائذ الحياة والتمتع بكل لحظة من لحظاتها . فليس للحياة قيمة . وليس ثمة فضائل يُجدي اعتناقها والتضحية في سبيل تحقيقها ، وانما هناك شيء واحدٌ حريٌ بالإنسان أن يتحرّى عنه وهو اللّذة . فطرفة، اذا، كان ينبذ السلوك العادي التقليدي الذي تواقع عليه الناس ، ويتحرّى عن حقيقة يعثر عليها بذاته . ويؤمن بها إيمان المعرفة من دون إيمان التقليد . ويقيني ان حرصه على إعلان هذه العقيدة ومجاهرته بها ، ليسا للتفاخر والزهوّ والاعتداد ، بقدر ما هما للتصدّي للآخرين واظهار غباء معتقداتهم وتقاليدهم وسلوكهم . ذلك يعني ان اعتزازّ طرفة بنفسه هو مظهر لزرايته بقومه واحتقاره لمصيرهم . ولقد اقترب بذلك إلى عُمَر الخيّام التي كانت الخمرة بالنسبة إليه وجهاً من وجوه نظرته للحياة أو بالاحرى انها نتيجة لتلك النظرة .

التناقض والازدواج : وهكذا نشهد ان طرفة كثيرُ التناقض ، فبينا هو يفاخر بتكريمه للضيوف ، وقوة شكيمته وبلواه في الحروب ، اذا هو يفاخر بشربه للخمرة وإدمانه عليها ، حتى الفقر المدقع والبؤس . وينبغي ان نلاحظ ايضاً ان مبادىء اللّهو والمتعة الثلاثة التي قصر عليها حياته ، إنما تتناقض ايضاً بين ما كان يراه الجاهليّون فضيلةً وما يرونه رذيلةً . فهو يتمتع بالمجون ومعابثة المرأة ، هذا مما كان يغضّ من قيمة الجاهلي .لكنه يعود فيفتخر بورعه ، مستجيباً لنداء الضيف . وذلك مما كان يحتفل به الجاهليون ويقدرونه . فكيف يمكننا ان نوفق بين هاتين الحالتين اللتين تناقض إحداهما الأخرى .

هل أنت مخلدي : يقيني أن سلوك طرفة لم يكن سلوكاً عفوياً ، ساذجاً ، وهو ليس سورة للعبث والهذيان ؛ وانما دليل على حقيقة نفسيّة لم تُسفر أو تتضح في شعره. ذلك أنه لبث يتساءل ويلحُّ بأمر حياته وحياة الناس ، بأمر هذا الوجود وما وراءه فالتبس وتعقّد . وخيل اليه أنه ليس ثمة وجود وراء هذا الوجود وان الموت سيلمُّ به لا محالة :

ألا أيهذا اللائمي أشهدَ الوغى وان أحضرَ اللّذاتِ هل أنت مُخلدي

فالقضية اذن بالنسبة اليه هي قضية خلود . أي قضية الموت والحياة . ما جدوى عمرنا اذا كان الموت سيدركه . وما جدوى السعادة والمال والجاه والسلطة . ما جدوى الحياة جميعاً إذا كان الموت سيحيلنا عنها . هذه الأمور هي مظهر لغباء الانسان الذي يشغف بها لانها مختلفة . متباعدة . ظاهراً. لكنها متشابهة ضمناً . لانها تتساوى جميعاً أمام العدم . ان تجربة طرفة بذلك تغدو تجربة وجودية . تعاني مصير الأشياء وترتبط بحقيقة الوجود وفهمه . ولعل الشاعر خرج هنا عن نزعته الفردية وأصبح رمزاً للانسان . رمزاً لوطأة الوجود عليه . فهو لا يرضى من الحياة بأن يحيا وانما يشقى بحيرته . يريد ان يدرك سرَّ نفسه . سرَّ الوجود . وعندما عجز ولم يشهد أمامه سوى الموت الفاغر . عندئذ ايقن بباطل الحياة التي يحياها ولا جدوى الأماني والمطامع التي يسعى ويشقى لتحقيقها . الا ان هذا اليقين الذي نفذ اليه . أوشك ان يصرعه بل يسحقه . فالشاعر لا يطيق مصيرَه لأنه لا يعرف غايتَه ولا يمكنه ان ينخدع بغاية تقليديّة مجّانية واهمة . عندئذ طلب الهرب . الهرب من مواجهة ذاته ، وسعى إلى تخدير وعيه بنفسه بتفاهته وعبثه . فلم يجد امامه سوى الخمرة . فهي التي تبثُّ به نشوة الخدر والتموُّت الوئيدين . وهي التي تخفّف عن كاهله وطأة الوعي والادراك وتدعه في غيبوبة عن ذلك العمر الذي لا جدوى منه . لأنه ليس سوى لحظة تطول أو تقصر . ثم يليها العدم والمجهول اللذين يحيلان قيَمَ الأشياء .

اليقين العدمي وتساوي الفضلية مع الرذيلة : ولعلَّ هذا اليقين العَدمي أدّى بالشاعر إلى استحلال المحرمات ، ولم يعد لديه من رادع دونها . لان الانسان عندما يكفر بما وراء الحياة . يكفر أيضاً بالحياة ذاتها . ويغدو منعماً بالتهزؤ والسخرية بمبادئها الباطلة

التي توهم الانسان بيقين كاذب . وربما أدّى به ذلك إلى احتقار جميع من يكرّمون تلك المبادىء أو يتقيدون بها . من ذلك جميعاً نفهم ان الحدود بين الرذيلة والفضيلة امّحت بالنسبة إلى طرفة . فتساوتا لديه حتى غدا يفتخر بمجونه الذي هو رذيلة ، كما يفتخر بقراه للضيف الذي هو فضيلة . ان طرفة لا يستقري الضيف لأن الضيافة فضيلة . وانما لأنها لذة ؛ أي لأنها تجعله يشعر بلذّة شبيهة باللّذة التي يشعر بها عندما يحتسي الخمرة . فطرفة لا يفعل الخير لأنه خير ؛ ولا يتمرّس بالفضيلة لأنها فضيلة ، وانما يصدف أن يتفق ما يلذّه ويمتعه . مع ما يدعوه الناس فضيلة أو خيراً . وهكذا فقد اتفق أن كانت الضيافة لذّةً له وبالنسبة إلى الناس فضيلة . ولو كانت الضيافة بالنسبة اليهم رذيلة . لما جعله ذلك يرتدع عنها . لأنه لا يؤديها لفضيلتها . بل للمتعة التي تعروه بها . أو لم يقل « ولولا ثلاث هن من لذّة الفتى » . ذلك أن اللّذة كانت رائدَ طرفة وليست الفضيلة . لا شك ان المجتمع الجاهلي أثّر كثيراً في طبعه بالميل إلى لذّة القرى . لان هذه اللذة هي لذة بدائية . فضلاً عن كونها فضيلة .

هنا تبدو نزعة طرفة الفرديّة ومعاناتُه الوجدانية وحقيقة عبثه وتمرّده . ان سلوكه سلوك امرىء ثائر . يرذل مفاهيم التقليد وينبري للحياة الحرّة التي لا تجاري تصرف الغير تقليدا ؛ بل تسلك وفقاً ليقين الوجدان والاقتناع الداخليين . فهو لا يخشى ان يحقق ما يخطر له ؛ جميعا . اكان خيراً ام شريراً . وفقاً لما يروق لطبعه ويقين اللحظة التي يعاني وطأتها .

خمرة الشقاء : إلا أن هذه اللذة ليست لذة عابثه كما قد يخيل للبعض ؛ ليست تهتُّكاً وفجوراً بقدر ما هي فجيعة تتهرب من ذاتها . انها البؤس الذي ينحدر إلى أعماق الكأس . حيث تختلُّ صور الواقع . وتتشوه . ويعتري الدوار والذهول . انها سورة الموت البطيء :

فان كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيّتي فدعني أبادرْها بما ملكَتْ يدي

ان قوله « دعني أبادرها » كانما يعني انه يقتحم المنية ؛ اي انه يريد الموت . لكنه ليس ذلك الموت المتردد الخائف الذي يقضي العمر في ترقب المجهول . وانما هو

الموت الذي يفد إلى الانسان ، وهو في غمرة العبث والمجون . ولعل الوغى واللذة هما سبيلاه إلى هذا الموت :

ألا أيهذا اللائمي اشهدَ الوغى وان احضرَ اللذاتِ هل انت مُخلدي
فان كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيّتي فدعني أُبادرها بما ملكتْ يدي

ان طرفة بخلاف ما يتصوّره بعض النقاد ، كما قدّمنا ، ليس مستخفاً ، يصدف عن الحياة والتأمل بها ، وانما هو ، في الواقع ، قد بالغ بتأمله لها ، بل بالتحديق فيها ، حتى أدى به ذلك إلى الكفر والاستهتار والشعور بالتفاهة والعقم . ولئن شاهدناه مترصّناً في بعض الأبيات موافقاً لواقع حال الجاهليين ، فان ذلك لا يعدو ان يكون، غالباً ، لحظة تعبر على سطح ذلك الخضم الهائل الذي تتلاطم فيه أمواج القلق عبر نفسه .

السخرية بالتقاليد : ان مشكلة طرفة ليست كمشكلة الناس الذين يقصرون همهم على أمر تدبير معيشتهم . ذلك انه ارتقى او نزع من هم معيشته إلى همّ العيش والوجود عامة . فمشكلته مشكلةُ ايمان ، لا يشعر برابط يربطه بقيم الحياة ؛ لذلك نراه يتهزأ بالجاهليين الذين كان يدعي دعوتهم منذ لحظات . ويسخر من تلك العقيدة التي جعلتهم يتخيّلون ان روح الانسان تتحول إلى طائر ، يسمونه الهامة او الصدى :

فذرني أُروّي هامتي في حياتها ستعلم ، ان متنا ، صدى أيّنا الصدي
كريمٌ يروّي نفسه في حياته ، مخافة شرب ، في المماتِ ، مصرّدِ

هذان البيتان يظهران طرفة منشغلاً بيقين الحاضر ، باللحظة التي يمر بها عن اليقين المحتمل الذي قد لا يتحقق أو يستحيل . فهو اذ يقول « فدعني أروي هامتي في حياتها » كأنما كان يظهر اعتقاده بانه ليس ثمة وراء الحياة الحاضرة حياة أخرى . كما انه كان من الذين يعتقدون أنه ليس وراء الموت ظمأ أو تصرّد . فالبيت الأول اذن يظهر وجهاً من اعتقادات الشاعر بما وراء الحياة ، بالاضافة إلى ذلك الوجه الساخر ، المستخف بمن ينمون إلى الانسان بعد الموت أحوالاً منقولة عن واقعه في

هذا العالم . ان ايمان الجاهليين بأن الانسان قد يظمأ أو يتصرَّد بعد الموت ، انما هو بعث للَّذات الانسانية ، فيما وراء سورة الموت والفناء الّتي تغشى جسد الميت . فالميت بذلك لم يزل يعاني ما يعانيه الحي ، أي انه حيٌّ وراء القبر ، كما يتوهم الجاهليون ، لكن طرفة يرذُل هذا الايمان الذي لا بينةَ له عليه ، وربما نظر اليه نظرة العالم المدرك إلى السذج البسطاء الذين لم يَنفتح لهم يقينُ الأشياء .

تجربة الموت والسأم : وهكذا فان الشاعر يترجّح في أبيات هذه القصيدة بين أحوال عديدة ، نازعــاً من الفخر والاعتــداد ، إلى المجون والعبث ، متوسِّلاً حيناً آخر بالسخرية المضمرة والتهكُّم ، معبراً بذلك جميعه عن معاناته وآرائه بالحياة والموت . ان طرفة بذلك خرج عن عمود الشعر الجاهلي أو بالاحرى عن عمود الوصف والنقل الجاهليين ، ونفذ من الظاهرة إلى التساؤل عما وراءها ، فغدا شعره شعراً وجودياً ، اذا جاز التعبير ، يعلن سأم النفس وانخذالها أو حيرتَها بالمصير والحياة . ويقيني ان التصدّي لأمري الحياة والموت ، هو موضوع من أعمق المواضيع الشعرية وأخلدها لان الشاعر لا ينشغل فيه بالتحرّي عن المعاني لما لها من قيمة بذاتها ، أو لما تمثِّله من الصورة المطلقة لواقع الأشياء ، بل يعني بالنفس والتعبير عن واقعها وترجُّحه بين اليقين والشكّ ، بين الرذيلة والفضيلة ، بين الحقيقة والباطل .

الكأس والجمجمة : ولعل شبح الموت يهوِّم عبر القصيدة جميْعاً . فأنت ترى الشاعر، يكاد لا يؤخذ بفكرة عارضة ، حتى يعود يتردد من جديد الى هذه الفكرة فكأنَّه كان يشرب الخمرة بجمجمة ، تعروه باليأس والقنوط ، فيما هو يسلو ويتماجن . أو كأن الجمجمة كانت تتراءى له عبرَ الكأس، بل في قعره تنغص عليه متعته وتتولاه بالبراح والقنوط . هاكه يقول :

لعمركَ إن الموتَ ما أخطأ الفتى لكالطوَل المُرخى وثنياه باليدِ

في هذا البيت نشهد يقين الموت الذي لا ينفك يتردد به الشاعر . وقد شبه الحياة برسَن قد ترخيه يد الموت، حتى اذا أرادنا اليه جذب الرسن، ساعة يشاء . لا شك ان الصورة جاهلية، مستفادة من صور الجمال أو النوق، وما إلى ذلك من الحيوانات التي تجذب بالرسن ، لكنها، في الآن ذاته، تمثل واقع الشاعر ، اذ يكاد لا يشعر بالحرية

والراحة ، حتى يتحسس رسَن الموت في عنقه . وهو اذ يتفرّغ للذّته يظلّ خائفاً أن تعجّل يدُ الموت بجذب رَسَن عمره . ان تحسسه المعذب الدائم بهذا القيد جعله يواجه أبداً الجمجمة ، كما أسلفنا ، فيدرك ان ما يتفاضل به الناس بعضاً على بعض ، ليس سوى غرور وغباوة ، تقف حدودهما عند جدار القبر . فالغني الذي يبالغ بجمع ماله، والفقير الذي يبذر ما يحصله ، ان ذينك الغني والفقير ، يتشابه قبراهما ، أي يتساويان أمام الموت . وهكذا لا يكون الموت عَدَماً بذاته وحسب ، وإنما هو يعدم سائر الفضائل الانسانية :

أرى قبر نحّام ضنين بماله ِ كقبر غويٍّ ، في البطالة مُفسدَ
ترى حَثوتين من رمال ٍ عليهما صفائحُ صمٌ من صفيح ٍ مُنضَّد ِ
أرى الموت يعتامُ الكرامَ ويصطفي عقيلةَ مال ِ الفاحش ِ المتشدّدَ
أرى الموت أعداد النفوس ِ ولا أرى بعيداً غدا ، ما أقرب اليوم من غد ِ
أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كل ليلة ٍ وما تنقص ِ الأيامُ والدهرُ ينفد ِ

من هذه الأبيات نرى أنّ فكرة البراح والزوال تأخذ على الشاعر أحلامه وأفكاره جميعاً . ان الموت سيفد غداً ، وغدُه مهما ابتعد قريب . أو كما تقول إحدى الشواعر الغربيات[1] « ها أنا قد مت الآن ، لأنني سأموت غداً » . فالموت يبقى ذلك اللّغز المخيف الذي ينغّص على الحيّ حياته ويقضي على اللذة التي نتمتع بها . انه وجه الحياة البعيد القريب ، لهذا شهدنا في الآونة الأخيرة جماعة من يعتقدون ان الانسان ابتدع الله من نفسه لينتصر به على الموت .

ردة جاهلية : إلا أن شعر طرفة لا ينطوي على لحمة ، أو مذهب متلاحق وانما لديه سوانحُ وخطرات . لذلك لا نعجبن ان نشهدَ لديه ردّة يختلف فيها رأيُه السابق عن رأيه اللاحق ، فبينما هو ينعي على الحياة وينذر بالويل والثشؤم ، إذا به ينهد من جديد ويشرع في التفاخر بفضائل تدلّ على تعلقه وشغفه بها :

---

١ – الكونتس دي نواي .

انا الرجلُ الضربُ . الذي تعرفونَه خشاشٌ كرأسِ الحيَّة المتوقدِ
فان متُّ فانعيني بما أنا أهلهُ وشقّي عليّ الجيبَ ، يا ابنة معبد
ولا تجعليني كامرىء ليسَ همُّه كهمّي ، ولا يُغني غنائي ومشهدي

هذه مرة أُخرى يعود بها الشاعر إلى المفاخرة كما عرفت في عادات الجاهليين ، فهو لذلك يطلب من ابنة أخيه معبد ان لا تساوي بينه وبين امرىء تافه ، لا هموم كبيرة لديه :

فان مت فانعيني بما انا أهلهُ وشقّي عليّ الجيبَ يا ابنةَ معبَدِ
ولا تجعليني كامرىء ليس همهُ كهمّي ولا يُغني غنائي ومَشهدي
فلو كنتُ وغلاً في الرجال ، لضرَّني عداوةُ ذي الأصحاب والمتوحّد
ولكن نفى عني الرجال جراءتي عليهم وإقدامي وصدقي ومحتدي
لعمرك ما أمري عليّ بغمة نهاري ولا ليلي عــليّ بسرمَدِ
ويوم حبستُ النفسَ عند اعتراكها حفاظاً على عوراتهِ والتهدُّدِ
على موطن يخشى الفتى عنده الردى متى تعترك فيه الفرائصُ ترعدِ

· ولعل هذه الأبيات تُطلعنا على المضاعفات النفسية التي كان طرفة ينوء تحت وطأتها ويعاني تناقضها وبؤسها . انه يريد ان يتحرر ، لكنه يعود فيشعر بارتباطه مع اولئك القوم الذين يحيا معهم ، فاذا هو يفتخر بفضائل من أعماق روح العصر وما فيه من بطولة تقوم على الانتصارات الحربية وقوة الصلب والساعد . هذه الفضائل ، هي ، إذن ، فضائل جاهلية ، لأنها جميعاً كانت ضرورية بالنسبة إلى واقع المجتمع ، عصرئذ ، حيث كان الناس يتنازعون عيشهم مما يغزونه من أعدائهم أو جيرانهم . لذلك نرى أن جميع الفضائل التي يفخر بها طرفة في هذه الأبيات ، هي فضائل حربية ، انها المثال الأعلى للبطولة ، كما كان يتمثله ويتوق اليه الجاهليون . ان الفضيلة الأولى التي يفخر بها هي الخفة . فهو « رجل ضرب » أي خفيف اللحم ، وهو كذلك خشاش ، اي دخال في الأمور لخفته وسرعته . ونحن نعلم ان الخفة وسرعة العَدْو ،

كانت من أهم مميزات البطولة والفروسية . وقد نشأت في ذلك ، اساطير كثيرة حول سرعة عدو بعض الفرسان الصعاليك ، حتى قيل ان تأبط شرّاً كان لشدة عدوه يدرك الغزلان فينتقي اسمنها . كما قيل انه « أعدى ذي رجلين . وذي ساقين . وذي عينين » . ولعلّ الشنفرى لا يقلُ عنه بطولة . فهو يفتخر بانه ألم بأحد الأحياء « فأيّم نسوةً وأيتم وُلداً » دون ان يستطيع أحد من القوم ان يدركه ، حتى جعلوا يتساءلون يتحيرون ، ويخيَّل اليهم انه جنٌّ طرق ليلاً :

فقالوا لقد هرَّت بليل كلابُنا فقلنا أذئبٌ عسَّ أم عسَّ فرعلُ
فلم تكُ إلا نبأةٌ ثم هوَّمت فقلنا قطاةٌ ريعَ أم ريعَ أجدلُ
فان يَكُ من جنٍّ لأبرح طارقاً وان يَكُ إنساً ما كها الأنسُ تفعلُ

هذه الأبيات رائعة الدلال على شدة عدو الشاعر وهي تمثل افتخار الجاهليين بخفتهم ، فكأن طرفة هنا مردِّد لما كان الجاهليون يفخرون به .

هاكه يصف ضربته الاسطورية الفريدة :

فأليت لا ينفكُّ كشحي بطانةً لعضبٍ رقيق الشفرتين مهنَّدِ
حسامٌ إذا ما قمت منتصراً به كفى العود منه البدء ليس بمعضدِ

فهو اذا اراد الانتقام انبرى بسيفه القاطع الذي تكفي ضربته الأولى لبلوغ المرام فلا يحتاج إلى استعماله لضربة ثانية . أي انه يشطر أو يقد به خصمه قدّاً . وهذه ايضاً فضيلة مما شاع في بيئة الجاهلي الذي لا ينفكُّ يتوسل بالسيف في كسب العيش وفي الدفاع عن العرض وفي المفاخرة والسموِّ على الاصحاب والاقران . وثمة فضيلة الصبر على المكاره والجلَّى في قوله :

ويوم حبستُ النفسَ عند اعتراكها حفاظاً على عوراتها والتهدّدِ
على موطنٍ يخشى الفتى عنده الردّى متى تعترك فيه الفرائصُ ترعدِ

هذه هي جملة من الخصال تظهر طرفة معتماً بعمامة الجاهليين يجري مجراهم ، يفرح بما يفرحون به ، ساعياً لتحقيق ذاته وتقويمها بما ينيله احترامهم ويرفع مقامه بينهم.

رسول الولادة الجديدة: وينبغي لنــا أن نتساءل مرة أخرى عن هذا التناقض البعيد بين أحوال طرفة ، فحيناً هو جاهلي يفتخرُ به فرسان الجاهلية وصعاليكها ، وحيناً آخر يتهزأ بآرائهم متحدّياً لعاداتهم ونظمهم وتفكيرهم . قد يضار طرفة بهذا التناقض والازدواج ، لانه متقلّب متردّد ، يؤمن ثم يكفر . الا انني اعتقد ان هذا التناقض انما هو مظهر للقلق الانساني ، لطبيعة النفس البشرية التي تترجّح بين الايمان والكفر ، وتمدّ وتجزر بين أحوال شتّى . إنه مظهر لتنازع الانسان مع ذاته ومع الحقائق والوجود . فطرفة هو رسول الولادة الجديدة ، تحتضر فيه بقايا الجاهلية وعاداتها ، أو بالأحرى انها تتصارع وتتنابذ مع أضواء اليقين والحقائق الجديدة التي تشرق أو تحدس فيه .

بعد التشرد — الندم والبراح : فيما أسلفنا من تحليل نفسية طرفة شهدنا لديه ذاتين ، ذاتاً جاهلية وتقليدية ، تتنازع مع ذات جديدة ثائرة . وثمة ذات ثالثة تبدو لنا خلال أبيات طرفة ، انها ذات الشقاء والبؤس ، ذات من يبصر ان الحياة ظلمته دون ان يُذنب وأعطت غيرَه دون ان يستحق :

ولو شاءَ ربي كنتُ قيسَ بن خالدٍ ولو شاءَ ربي كنتُ عمرو بن مرثدِ
فاصبحتُ ذا مالٍ كثيرٍ وزارَني بنون كرامٌ سادةٌ لمسوَّدِ

ان قيس بن خالد وعمرو بن مرثد ، كانا رجلين بالغي الثراء ، بالغي الجاه ، وقد جعل الشاعر يتحسر ان لا يكون القدر قد اغدق عليه بمثل ما اغدق عليهما . لقد عاش الشاعر مشرّداً ، فقيراً ، لا تؤويه عائلة ولا يشعر بإلفتها ، ليس له جو حنو واستقرار يسند اليه رأسه التعبَ ، بل إنّه لا يبرح متنقلاً من خمارة إلى أخرى ، يطارد ذاته بل يطارد سرابَ السعادة الذي يكاد لا يتخيله في الكأس ، حتى يتمثل له في قعرها بصورة جني كريه . ان طرفة لم يعد هنا كالشنفرى أو كتأبط شرّاً او كعنترة ، وانما غدا كابن الرومي ينظر إلى نعيم الآخرين ناعياً جحيمه وبؤس مصيره ولاجدوى عمره . انه ينظر إلى قيس بن خالد ، وعمرو بن مرثد ، كما جعل ابن الرومي ينظر فيما بعد إلى الشرطة والكتاب والتجار . الا ان ثمة فرقاً ، فبينما كان طرفة ينظر إلى غبنه بلوعة وأسى أبكمين ، بينما كان يجتذي بناره صامتاً حزيناً ، جعل ابن

الرومي يعلن نقمته مجدفاً ، هاجياً ، غضباً . فابن الرومي كان يحسد هؤلاء الأغبياء المتمتعين الناعمين . اما طرفة فلم يحسد ذينك الرجلين بل رنا اليهما ، فتذكر عمرَه المهدور ، وأيامه الشاحبة المسفوحة ، فكأنه رحّالة ينعى رحلته الخاسرة الفاشلة . وهكذا فان طرفة أدرك ان حياته فشلت ، وان عمره انقضى دون نتيجة أو جدوى .

خلافة مع ابن عمه : هذا وجه آخر من وجوه مأساة طرفة ، انه وجه الندم والبراح . فمشكلة طرفة ابتدأت اذن انسانية عامة ، تعنى بالمصير وحتمية الموت ، ثم ضاقت حلقتها ، فغدت ذاتية ، واصبحت مشكلة عمره المبذول الضائع المستهتَر . ومن ثم تصبح عائلية في خلافه مع ابن عم له :

فما لي اراني وابنَ عمي مالكاً متى ادنُ منه ينأ عني ويبعدِ
يلومُ وما أدري علامَ يلومُني كما لامني في الحي قرط بن أعبدِ
وآيسني من كلِّ شيء طلبتهُ كأنّا وضعناهُ إلى جنبِ مُلحد
على غير شيء قلتهُ ، غير أنني نشدتُ ، فلم اغفل حمولةَ معبدِ
وظلم ذوي القربى أشدُّ مضاضةً على المرء من وقع الحسام المهندِ

هذه الابيات تظهر لنا طرفة بوجهه الواقعي الخاص ، في تنازعه مع أهله فضلاً عن تنازعه مع ذاته . لقد ظلمه ابن عمه ، وهضم حقوقه ، كما كان قد هضم حقوق والدته وظلمها قبلاً ، فاضطر الشاعر ان يتشفع لديه ، لينال ابل اخيه . ثم يرتد فيظهر له قوته في المدافعة عن عرضه ، ومدى بطشه وشدته . ولا يعتم ان يتظلم اليه ، مظهراً الغبن الذي يلحقه به بالرغم من محبّته له ومدافعته عنه . وجملة القول ان نفسية طرفة لم تعرف اليقين الهادىء المطمئن بل لبثت موزّعة بين بواعث القلق والشقاء ترذل واقع التقليد دون ان تخلصَ وتصفوَ منه . وقد غدا طرفة في ترجُّحه وتمزقه رمز الانسان الهارب من واقعه ، الهارب من ذاته ومصيره ، لان فكرة الموت والعدم ترهقه بل تسحقه .

تقييم عام للمضمون : هذه هي الأحوال والمضاعفات النفسية التي ظهرت او استترت خلال هذه القصيدة ، وهي جملة معان خرجت عن عمود الشعر الجاهلي الذي غلب عليه النقل والنسخ والتقليد . ان طرفة طفر من حدود المجتمع والبيئة الجاهليين . وألمّ باصقاع نفسيّة كانت تبدو بكراً عصرئذ ، وان بدت بديهية عادية في عصرنا العقلي الواعي . الا ان المعاني مهما عمقت لا يمكن ان نعتبرها شعراً الا اذا كانت معبرة عن معاناة نفسية ، عن تجربة صادقة تطأ النفس ، وتؤثر فيها بيقين مبرم حاسم . الشعر هو التعبير عن واقع النفس بما في ذلك الواقع من اختلال قد يخالف منطق العقل . وعادة التفكير او تقليده . انه يقين اللحظة النفسية والشعور . انه الوجود من خلال اعصاب الشاعر بما فيها من قلق ذاتي واسرار ومضاعفات وتقليد . من هذا القبيل ، نرى ان طرفة عرف من صفاء الفلذات الشعرية ما لم يعرفه معاصروه ، وما سوف لن يعرفه معظم الشعراء العرب إلى عصرنا ، لأن شعره لم يكن شعر معان وافكار . يتبارى الشعراء في المبالغة بها وتصويرها وتزويقها ، وانما كان شعره غالباً شعر وجدان ومعاناة يعبّر عن تنازعه واضطرابه فيما تُطبق عليه جدران الوجود ويرهقه الغيب والمصير . ويقيني انه لو تصدى الشعراء العرب جميعاً إلى هذه التجربة ، لكان الشعر العربي شعر الانسان والتجربة والحقيقة . لكن هؤلاء شغلوا بالصعوبات الخارجية التي تعنى بالشكل الفني من دون الروح . ان الشعر كالدين والفلسفة ، محاولة لفهم الانسان والكون . فبينما يتوسل الاوّلان بالإيمان والعقل يتوسل الثاني بالحدْس واليقين النفسي . ولقد بدا طرفة من هذا القبيل شاعراً انسانيّاً حياً ، تصدّى في شعره للكون وما وراءه ، من خلال عصبه ويقينه الشعوري ، فاظهر لنا كثيراً من ملامح الانسان الموطوء المنسحق . ان فضيلة شعره في انه يعرض لتفهم الوجود ومعاناته كما انه يمتاز ايضاً بانه يمثل الصراع في النفس البشرية بين الواقع الذي يقيدها والمثال الذي تصبواليه . لقد كان ينكر واقعَ الجاهليين وينبذ عاداتهم ، لكنه لا يعتم ان يجد ذاته وقد تقيد بهم ، وجاراهم متوخياً الظهور بمظهر البطولة والاخلاق التي ترضيهم وتنيله قدراً وحظوة فيهم . انه يتمنى شيئاً لكن الضعف الانساني المتمكن منه يجعله عاجزاً عن ان يحقق في واقعه ما يصبو اليه في ذهنه وخياله . ولعل هذا التنازع بين الواقع الذي نبتعد عنه ونرذله، والمثال الذي نصبو اليه، ونعجز عنه، انما يمثل المادة الصادقة للشعرالحي.

وقد مثّل طرفة في هذه الابياتْ نموذجاً للشعر المتأمِّل الذي لا يشغل بوصف المادة عن التفكير بالموت والمصير والتساؤل عن عقدته بنفسه والوجود والكون . واظهر تلك المشكلة في كيفية تقدير الأشياء وفي الحكم على الفضيلة . هل الفضيلة في الزهد والتقشف واتباع آراء الناس ، ام الفطنة في مخالفة تقاليدهم ؟ ويقيني ان طرفة اتّخذ ذاتَه وعمّمها على الكون ، حتى شملت الوجود جميعاً ، فاذا الحياة بالنسبة اليه شيء تافه باطل عقيم ، لا يُجدي ان نُعنى بها . كما انه من الغباء التشبث بجيفتها . هذه هي الوجهة الثورية الوجودية الوجدانية في نفسية طرفة . ولعلها تولدت لديه من صراعه مع نفسه ومع الحياة ، وواقع البؤس والمأساة ، حيث تتجعّد أساريره وتنقبض ويعروها الانكماش ، حتى كأنه يجسّد عذاب الانسانية جميعاً مما تعانيه من خذلان وهرب امام هاوية المجهول . فطرفة كان طليعة جيل جديد ، كما اسلفنا ، بدأ يتعرّى من الذات القديمة المكبّلة بالتقاليد ، المشبعة بروح العادات ويسمى ويتصارع ويتحرّى عن ذات جديدة ، عن مثل جديدة ، حتى اذا لم يسعفه ايمان جديد ، تردّى في حالة من الكفر الذي ذهب ببعض ما سبق ان آمن به اسلافه . فطرفة بالرغم من اعتداده وثورته ، لم يتطهّر ويعفّ بل ظل متردداً مترجّحاً

طبائع الاسلوب :

اولا — **الالفاظ** : تنتمي هذه القصيدة إلى فن الخواطر والحكم والاراء في الحياة والموت . وقد يتطبع اسلوب القصيدة ، حيناً ، بطبائع متصلّة اتصالا وثيقاً بالمضمون الذي تعبر عنه . فالوصف مثلا ، تكثر فيه النعوت والالفاظ الحسية المشتقة من اديم الواقع المادي ، تتّسم بمثل خشونته وقساوته ، وتلتزم بالجزئيات والاعراض الشاخصة فيه ، ممّا قد يَحُول بيننا وبين فهمها ، لانقطاع صلتنا بالبيئة المادية الّتي تعرض لها ولضعفها ولزوال معالمها من حياتنا . فالالفاظ المعبرة عن طبائع الحيوان واسماء النبات وخصائصه ، فضلا عن بعض مظاهر الصحراء وما اليها ، تبدو فاقدة الصلة بعصرنا وواقعنا ، وهي تطغى على معظم قصائد الوصف بطبيعة الفن الذي تنتمي اليه .

اما الالفاظ الّتي يتوسلها الشاعر في ايراد خواطره وحكمه ، فتنتمي إلى الذهن ، اي إلى الافكار ، وهي لم تكد تتعدّل وتتبدّل خلال العصور . وبصورة عامة ، فان

الفاظ الشاعر الجاهلي تتجهّم وتتعاظل وتخشوشن عند ما يعبّر بها عن البيئة المادية ، وترقّ وتعذوذب وتقع في متناولنا ، عند ما يُفْصح بها عن تجاربه النفسية وافكاره الذهنية . وقد نقع هنا وهناك على الفاظ متباينة مخالفة لما قدّمنا ، الا ان المبدأ العام يظلّ صائبا في الحدود التي ترسمناه بها .

نخلص مما تقدمنا إلى ان طرفة استمد بعض طبائع اسلوبه في هذه القصيدة من طبيعة تجربته القائمة على التفكر بشأن الحياة والموت ، فجاءت الفاظه ، في معظمها ، بعيدة عن التجهّم والعسر ، تشفّ وترقّ ، حين يعمد فيها إلى التقرير الفكري ، بينما يعروها الجفاف وترين عليها ملامح الغريب ، نسبيا ، حين يلمّ بالوصف او يعرض لمشاهد حسّية ، مادية ، يجسّد فيها افكاره وتجاربه او يتكنّى عليها بها . الا ان عبارته عامة ليست مُتْعبة ، وان كانت شديدة الأسر . يتعادل فيها اللفظ والمعنى ولا يغلب احدهما على الآخر . ويمكننا القول ان اللفظة المباشرة ، المحدّدة المعالم ، هي العماد الاول لاسلوب طرفة في هذه القصيدة ، ينتخبها وفقاً لدربة واقعية ، لا تقحم على اللفظ ما يضيق عنه في دلالته الشائعة ، ولا تُظلّله بظلال الشعور وايحاءاته المتعددة . فاللفظ ، هنا ، يعبّر أكثر ممّا يُوحي ، ويعيّن ويحدّد ويؤدّي اداءه بتوازن شديد . وعبارة طرفة أدنى بذلك إلى عبارة أمرىء القيس منها إلى عبارة زهير ، ولم يكن الاخير ليُعنى بجدّة المضمون وعمقه وبوقوفه موقفاً خالقاً من معاني الحياة وقيمها ، بقدر ما كان يتكبّد فيه ضنى التنخّل والتحكيك ، ليُوهم بعمق المعنى من خلال تكثيفه ، متكرّسا إلى نزعة جمالية تتقدّم فيها هموم اللفظ أحياناً على هموم المعنى والخلق فيه . أما طرفة ، فلم يكن نحّاتاً للألفاظ ولم يكن يلهو ويتعابث في صياغتها وصقلها لتَفَجُّر تجاربه ولمعاناته فيها الهموم الوجودية التي لا تدع صاحبها يحفل باللفظة كشبه غاية بذاتها . فالتجربة تبتدع لديه الفاظها واسلوبها بما هو ضروري للتعبير الواضح الصقيل .

ثانيا — **طبائع الصياغة** : الا ان اللفظة في هذه القصيدة ليست جامدة ، تجري على وتيرة واحدة ، بل تلج في سياق عبارة حيّة تنفعل وتتطور بالايقاعات النفسية التي يعانيها الشاعر . فبينما تراه متحدثاً بالمتكلم ، ذاكراً وواصفاً أحواله ، إذا هو ينتزع

إلى صيغة **المخاطب** ، ثم يميل إلى صيغة **الغائب** . مثال ذلك قوله في المطلع : « ولست بحلال التلاع . . . » حيث استهل بالمتكلم واقتفى على ذلك في الأبيات اللاحقة ، ثم خطف فجأة إلى الخطاب بقوله : « متى تأتني اصبحك وان كنت عنها غانياً فاغن وازدد » ويتردد الشاعر بين هذين الصوتين ملماً إلمامة عابرة بالغائب كقوله : « كريم يروّي نفسه في حياته » .

وترجح الشاعر بين صيغتي المتكلم والمخاطب يطلعنا على انه كان يحاور ذاته في هذه القصيدة ، فهو المتكلم وهو المخاطب. والحوار هنا تعبير عن الازمه وتجسيد لها حيث كانت الخواطر والهموم تمدُّ وتجزر في نفسه ، يتناقش فيها ويردُّ على ذاته بذاته . ونقتصر ، هنا ، على بذل مطلع البيت للابانة على ذلك : « وما زال تشرابي الخمور . . . سبقي العاذلات وكرمي . . . فما لي اراني وابن عمي . . . وآيسني . . . انا الرجل الضرب . . . » ونقع على صيغة المخاطب في قوله :

ايهذا اللائمي اشهد الوغى . . . فان كنت . . . فذرني . . . ستعلم لعمرك . . . فذرني وشأني انني لك شاكر . . . » وما إلى ذلك من عبارات تمثل النزعة الحوارية الذاتية التي تقوم عليها هذه القصيدة .

ثالثا — **طبائع اخرى للصياغة** : والشاعر يحرك القصيدة ويمنع عنها الرتابة متوسلا بصيغ متباينة ، يغلب عليها **الشرط** ويطغى على معظمها : وان تبغني . . . وان تقتنصني . . . تصعد . . . وان يلتق الحي تلاقني . . . متى تأتني اصبحك . . . اذا نحن قلنا . . . اذا ارجعت . . . فان كنت لا تستطيع . . . » وما إلى ذلك من تعابير شرطية تلازم اسلوب القصيدة من نزوعها منزعا حواريا ، جدليا ولوقوف الشاعر فيها موقفا خاصاً من قيم الحياة ومعانيها .

وتصحب ادوات الشرط صيغة **الأمر** في بعض الأبيات بالزام من طبيعة الموضوع الجدلي كمثل قوله : « فاغن وازدد . . . اسمعينا . . . فذرني . . . فدعني . . . فانعيني . . . وشقي علي الجيب . . . ولا تجعليني » ، كما انه ينتقل حيناً من **النداء** إلى **الاستفهام** : « الا ايهذا اللائمي هل انت ؟ » ونظر كذلك ، بادوات **التمني** :

فلو شاء . . . ولو شاء ربي . . . » ويعرض هنا وهناك لعبارات توشي العبارة وتمكن لها كمثل قوله : « الا . . . لعمرك ان الموت . . . لعمرك ما عمري علي بهين » . وهذه الطبائع جميعاً من شرط وأمر وتمن واستفهام ونداء وقسم تمثل وجها من وجوه التطور وحالة من الاحوال النفسية التي كانت تطرأ عليه . عبر معاناته لوطأة القدر والمصير وفي سعيه لاثارة القارىء او السامع واقناعه .

ومع ذلك فلسنا نقع في ذلك كله على صناعة تَغْنّوى باللفظة لذاتها وانما هي أساليب بديهية مباشرة انثالت اليه من واقع المعاناة . فطرفة . خلال هذه القصيدة . لا يبدو كشاعر بياني شغوف بصناعة اللفظ وتوقيعه وتوشيحه . وقيمة شعره ليست لفظية بيانية بل انسانية وجودية .

رابعا — **الكناية او التعبير بالمشاهد والأحداث عن الافكار والعواطف** : ذاك كان امر العبارة في صيغها اي في تأليف الفاظها . أما الاساليب البلاغية الأخرى التي الم بها لتجسيد المعنى والغلو به . فقد اعتمد فيها الكناية . كسائر الجاهليين متوسلاً بالمشاهد والاحداث للتعبير عن الافكار والعواطف . فبدلا من ان يقول انه لا يتّقي الضيف ولا يختبيء عنه . يتكنّى عن ذلك بمشهد يؤديه بسورته الحسية في قوله : « **ولست بحلال التلاع** » اي انه لا يقيم في الامكنه المنخفضة تستّراً على الضيفان والطارئين كي لا يشاهدوا ناره ويهرعوا اليه . بل انه يقيم على التلال العالية والمشارف . وهو يتكنى كذلك **بحلقة القوم** عن الحمية والفروسية **وبالحوانيت** عن اللهو **وبالبيت المصعّد** عن شرف الأصل **وبالكأس الروية** عن اللذّة **وببني غبراء** عن الصعاليك **وبالطراف المدد** عن الغنى والثراء . واذ يفصح عن احتقاره للموت يتكنى عن ذلك بالقول : « **وجدك لم احفل متى قام عُوّدي** » وما إلى ذلك من مشاهد واحداث تتغلب فيها الفكرة المكسوة بالصورة على الفكرة العارية المباشرة . وهو بذلك يلمح ولا يوضح ويجسد بدلا من ان يفسّر مما يجعل عبارته أدنى إلى حقيقة الشعر والسوية الفنية .

خامسا — **التشبية** : ويُقْبل الشاعر على التشبيه . وهو العماد الاول للتعبير عن المضمون عند الجاهليين . بأنواعه المتباينة لتأكيد المعنى او الغلو به . فهو اذ يتحدث عن صحبه يصفهم بالقول :

« **نداماي بيض كالنجوم** » اي انه شبّههم بالنجوم في تألق وجوههم للتدليل على حريتهم وبياض بشرتهم واصالتهم . والتشبيه هنا لا يفيد التحديد ، كما في قول امرىء القيس ، واصفاً فرسه : « له ايطلا ظبي وساقا نعامة » بل يفيد الغلو والايحاء للبعد القصي الذي يربط بين المشبه وهو الوجوه والمشبه به ، وهي النجوم بعلاقة التألق والاشراق . وهذا التشبيه يندر في شعر طرفة وسائر الجاهليين ، اذ كانت تجربتهم تنزع إلى الايضاح العلمي والتحديد ، وهو امر يلازم معظم آثار البدائيين الذين يعنون بضبط معالم الاشياء وحصرها في حدود واضحة .

ويلم بالتشبيه في تمثيل عزلته وانخلاعه عن قبيلته او خلع قبيلته له بالقول : « **وافردت افراد البعير المعبد** » اي البعير الجرب الذي يُنْبذ كي لا تنتقل العدوى منه إلى سواه . واذا كان هذا التشبيه يمثل الواقعيّة في شعره ، بحيث انه لا يأنف من التشبه بالبعير الجرب ، فانه يطلعنا ، في وجه آخر ، على العلاقة الوثيقة التي كانت تقوم بين الشاعر وبيئته ، يستمدّ منها تشابيهه لتمثيل ما يذهب اليه من امر المعنى وليعمقه ويؤكده . فطرفة ، بعد ان تشبه بالبعير الجرب ، مثل لنا عزلته عن بني قومه، فكأنهم يتجنبون فيه وباء نفسيا هو وباء المجون المعدي، الشبيه بوباء الجرب في البعران.
وقد يكون التشبيه بالنسبة اليه ، اداة للتفصيل وايراد الجزئيات ، فضلا عن الغلو كما في قوله :

وكرى اذا نادى المضاف محنّباً **كسيد الغضا** ، نبهته ، المتورد

ففي هذا التشبيه تكثر التفاصيل والجزئيات لايضاح المعنى وجلائه وتأكيده ، في آن معا . وقد تشبه في هرعه للضيف الطارىء بذئب الغضا ، وهو اشد الذئاب ، عندما يهرع إلى الماء . فالتشبيه تمثيلي قرن فيه مشهداً بمشهد آخر . ونقع على التشبيه ، كذلك ، في مثل قوله : « **ترى قبر نحام كقبر غوي** » « وآيسني من كل شيء طلبته ، **كأنا** وضعناه إلى قبر ملحد » « خشاش **كرأس** الحية المتوقد » « ولا تجعليني **كامرىء** ليس همه **كهمي** » ، وهي ، جميعاً ، تشابيه تضاعف من وقع المعنى بالمقابلة والتمثيل الذي يؤدي إلى الغلو كما في تشبيهه لبأسه من طلبه بوضعه على قبر ميت . لا يستجيب

او تشبيه نشاطه وخفّته وحذقه لحسن المداخلة في الأمور برأس الحية الحـــذر المتوقّد . كما انه يرسف فيه بحدود المقابلة كما في تشبيه قبر البخيل بقبر الغوي أو نفي التشابه بين همّه وهمّ سواه .

واذا كانت التشابيه لا تتوالى ولا تتكاثف في هذه القصيدة ، شأنها في ذلك شأن سواها ، فذلك لانها لا تنزع منزعاً وصفيـــاً . فالاسلوب البياني يتأثر المضمون اذ تغلب الافكار على المضمون الفكري كما تغلب التشابيه مثلاً على المضمون الوصفي .

سادساً — **التصنيف والتعميم والحكمة** : وكما عمد الشاعر إلى الكناية والتشبيه بصدد الموضوع ، فانه يعمد إلى التصنيف المنطوي على معاني التعميم والتجريد الحسي ، وقد بدا ذلك خاصة في قوله :

ولولا ثلاث هن مـــن لذة الفتى   وجدك لم احفل متى قام عودي

ثم يردف : « فمنهن سبقي العاذلات ... وكري اذا نادى المضاف ... وتقصير يوم الدجن » .

ففي البدء جمع لذاته في بيت واحد ثم عاد وخصّصها وفصّلها في أبيات ثلاثة . واذا كان التصنيف من طبائع الحضارة ، فان بعض الجاهليين ألمّوا به في مبادىء عامة ، دون ان يدركوا فيه التجريد النظري . والشعر قلما يسيغ التصنيف ويتمثّله إذ أن الاحصاء والترقيم والتعداد هي أدنى إلى طبائع النثر منها إلى طبائع الشعر .

وتدنو الأبيات الحكميّة إلى هذا النوع من التصنيف ، ولكنها اكثر تجريداً ، كما في قوله :

وظلم ذوي القربى اشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند

او قوله :

ستبدي لك الايام ما كنت جاهـلاً ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوَّدِ

وهذان البيتان ادنى إلى سوية الشعر ، لأنهما لا ينطويان عـلى التصنيف العددي ، بل يبدوان وكأنهما نتيجة انفعالية شديدة التوتر للمعاناة التي تكبد الشاعر وطأتها .

سابعاً — **فلذات وأبيات وصفية:** وبالاضافة إلى التشبيه والكناية والتصنيف والحكمة خطر الشاعر بفلذات وأبيات وصفية ، بالرغم من أن طبيعة الموضوع الفكرية تنأى به عنها . نقع على ذلك في ذكره لمشهد المنادمة اذ وصف القينة بقوله :

رحيب قطاب الجيب منها ، رفيقة بجس النّدامـى ... بضَّة المُتجرد

اذا رجّعت في صوتها خلْتَ صوتها تجاوب أظآر عـلى ربع ردي

أوْ قوله :

— كسيد الغضا نبّهته المتورد .

— وتقصير يوم الدجن .والدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمد

— ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صمٍّ من صفيح منضد

ونقع على شيء من ذلك في فخره بنفسه وسيفه ووصفه لهما :

— انا الرجل الضرب الذي تعرفونه خشاش كرأس الحية المتوقـد

— لعضب رقيق الشفتين ، مهند .

– اخي ثقة ، لا ينثني عن ضريبة .

الا ان هذه اللمع الوصفية لا تمثل لنا واقع الوصف الجاهلي او واقع الوصف عند طرفة لانها مجزوءة مبتسرة ، فيما تتكاثف وتتجهم من دون ذلك .

ثامناً : **السرد والتقرير** : وفضلاً عن ذلك كله ، فان الاسلوب الاعم والاغلب في هذه القصيدة ، هو اسلوب التقرير الذي تخلله بعض السّرد . والتقرير هو اداة التعبير المباشر الذي يورد الافكار بوضوح ، دون ان تخلو من قليل او كثير من التوتر . يبــدو السرد في وصف مجلس الندامى ، أما التقرير فقد طغى على ما دون ذلك من افكار قامت عليها القصيدة . مما لا مجال لذكره .

تاسعاً – **تأثير البيئة المادية** : ليس في هذه القصيدة تأثير مباشر للبيئة المادية لان الشاعر لا يصف معالمها بل يدلي بأفكاره في الحياة والموت . ومع ذلك فان الشاعر استعار من البيئة للتعبير عن المعاني مما آلفه في أرجائها . وقد بدا ذلك فيما يلي :

– « ولست بحلال التلاع – البيت الكريم المصعد – تجاوب إظآر على ربع ردي – أفردت إفراد البعير المعبّــد – الطراف الممدّد – كالطول المُرخى وثنياه باليد – عليهما صفائح صمّ من صفيح منضّد – كسيد الغضا– الحباء المعمّد – خشاش كرأس الحيّــة المتوقّد – فأليت لا ينفك كشحي بطانة – لعضب رقيق الشفرتين مهند » .

ووراء هذه المظاهر الحسية تجارب نفسية ، كما قدمنا ، عبر عنها من خلال هذه المشاهد وتكئ عليها .

عاشراً – **تأثير البيئة الاجتماعية** : قلنا ان طرفة يترجّح في هذه القصيدة بين تيّارين ، يثور في احدهما على واقع المجتمع ويفخر في الثاني بفضائل توافعه وتستمد منه . فالافكار الذاتية التي يواجه فيها المصير تخرج على حدود المجتمع ، اما مفاخره فهي منقولة عنه ، مستفادة منه . وقد بدا تأثير البيئة الاجتماعية فيما يلي :

– متى يسترفد القوم أرفد – وان تقتنصني في الحوانيت تصطد – اصبحك كأسا روية – نداماي بيض كالنجوم وقينة تروح علينا بين برد ومجسد . اذا نحن قلنا : « اسمعينا » انبرت لنا على رسلها ، مطروقة لم تسدد . طريفي ومتلدي – فذرني اروي هامتي في حياتها – وكري اذا نادى المضاف . اذا ابتدر القوم السلاح – ذو الاصحاب والمتوحد – على موطن يخشى الفتى عنده الردى – .

وهذه المعاني تدل على ان الشعر هو تعبير عن المجتمع ، في جزء منه وتغيير له في جزء آخر ، وتظهر لنا عظم التداخل بين الذات الفردية والذات الاجتماعية في نفس الاديب بحيث يتولد الشعر من تحاكّهما وتنازعهما بعضاً ببعض . ولو ان طرفة أسلس قيادهُ للتقاليد والاعراف الاجتماعية ، لما قدر له ان ينظم هذا الشعر الفاجع المتمزق . فشعره تولد من رفضه لمعطيات البيئة الاجتماعية وثورته على حدودها ، متجاوزاً ذلك كله إلى البيئة الانسانية الكبرى حيث واجه مصير الانسان بذاته وبدايته ونهاية مطافه .

الحادي عشر – **دور الانفعال والخيال والعقل** : يتوازن الانفعال والعقل في هذه القصيدة ، الانفعال حرك معاناة الشاعر ورسم موقفه من معاني الحياة في رفضه لها ، اما العقل فقد عمق الانفعال ومكن له وأدى له البينات .

والشعر ، كما قدمنا ، ليس خروجاً على العقل ، بل انه استدراك لما ينطوي عليه ضميره اذ يضيئه الانفعال ويحرك جذوته . اما الخيال . فقد بدا حسيراً واهياً ، لان الصورة بقيت في حدود الحس والنقل ولم تستحل إلى رؤيا في النفس وقد خطر فيه بلمحة في تمثيل قبر الميت وهي لمحة نقلية لا شأن فنياً لها .



نموذج من الوصف

وصف الليل لامريء القيس

نشأ امرؤُ القيس نشأة مترفة ، يسرف باللهو والمجون ويُقبل على الحياة بنهم ولذّة . إلا انه عتّم ان نفذ اليه نعي أبيه الذي غدر به بنو أسد ، ففجع به ونهض يستعدي القبائلَ ويؤلبّها للاخذ بالثـأر ، دون ان يُفلح بذلك إلا لماماً ، ولبث يتميز بوتره ، ويشعر أن نفسه ادلهمّت باليأس والحزن والالم . ولعلّه وصف الليل تحت وطأة ذلك اليأس فكانت لنا الأبيات الشهيرة التي نحن بصددها :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَه ... عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتـلي
فقلتُ له لـمـا تـمطّى بصلبهِ ... وأردفَ اعجازاً وناءَ بكلكلِ
ألا أيّها الليلُ الطويلُ الا انجلِ ... بصبحٍ ، وما الاصباحُ منك بأمثل
فيا لك مـن ليلٍ كأنَّ نجومَهُ ... بامراسِ كتّانٍ إلى صمٍّ جندلِ

لقد استهل الشاعر القصيدة مشبهاً بين الليل وامواج البحر ، ثم ذكر أنه انحدر بالهموم ، وأخنى عليه بكلكله ، كأنه جـملٌ هائل ينوء بثقله على الارض أما في النهاية ، فيتوهم ان الليل لن يبرح لان النجوم قد شدّت بأمراس من الكتّان الى الصخور الصلبة .

الأزدواج والتعقيد :

لعل الميزة الأولى التي ينبغي ان نلتفت اليها هي التي شَخَصَتْ في البيت الاول ، وقد بدت كثيرة التعقيد والاختفاء ، لكنها في الان ذاته ، عميقة الدلالة على واقع الشاعر ، وما كان يعاني في نفسه من إحساس عميق حاد بالبؤس والفشل . فهو يقول ان الليل أرخى سدوله عليه . ولفظة « علي » تتخايل ، ظاهراً ، وكأنها لفظة عادية لامبالية ، الا انها، في الواقع ، تُوحي بالحالة النفسية التي كان يعانيها ، تحت وطأة الليل . ذلك ان امرأ القيس توهم ان الليل ارخي عليه سدول الهموم وهو لا يدرك ان الهموم التي تعترينا ، خلاله ليست من الليل ، بل من النفس . وقد بدا الشاعر على شيء من الاختلال النفسي ، عندما خصَّ سدول الليل بنفسه . وهذا الواقع نشهده أبداً ، في قصائد الشعراء السوداويين ، كابن الرومي مثلاً . ففي القصيدة التي وصف بها امواج دجلة ، نراه يقول :

أظلُّ إذا هزَّته ريحٌ ولالأت له الشمسُ أمواجاً طِوال الغواربِ
كأني أرى فيهنَّ فرسانَ بُهمَةٍ يُليحون نحوي بالسيوفِ القواضب

وقد بدا الاختلال في قوله « نحوي » متوهماً ان الطبيعة تضطهده وتساوره بالظنون من كل جانب . وكذلك قوله في القصيدة ذاتها :

سقى الارض من أجلي فأضحت مزلَّةً تمايلُ صاحيها تمايُلَ شاربِ

فالمطر حُبِس عن الأرض ولم ينهمر إلا عندما خرج ابن الرومي من بيته في سَفَر . ولقد ربط الشاعر هنا ايضاً ناموس الطبيعة بواقعه الخاص ،متوهماً ان المطر مرتبط به . لا شك أنه لا يُؤمن بهذا الأمر في يقينه الهادىء ، وفي تمالكه لروعه ، الا انه تحت وطأة التجربة التي يعانيها ، نراه يؤمن ويعترف به بصدق .

خيمة الليل :

وفي البيت الاول تشخص صورة متوارية وراء الصورة الظاهرة الساطعة بقوله « أرخى سدوله » . ذلك ان الشاعر في غفلة الذهول ، تمثل له الليل وكأنه خيمة رحبة هائلة تغمر الكون ، وليس الظلام سوى سدول تلك الخيمة الهائلة. ولقد شطّر الشاعر الى الحديث عـن السدول من دون الخيمة ، متحدثاً عنها كأنها رؤيا مباشرة ، موحداً بين الليل والخيمة بلحظة حدسيّة فائقة . والواقع ، ان مباشرة الحديث عن الليل بالسدول تدل على فلذة من الوصف الرمزي ، كانت تندر ، عصرئذ ، فالجاهلي يتوسل ، أبداً ، بالتشبيه لأنه يوافق طبيعتــه المادية وذهنه البطيء وعجزه عن التجريد . لقد كان من الطبيعي ان يشرع امرؤ القيس بالمقابلة بين الليل والخيمة لينثني بعدئذ الى السدول أي الظلام . الا ان شدة الانفعال أو بالأحرى شدة الذهول في نفس الشاعر ، جعلته في لحظة حدس خارقة ، موحداً بين الليل والخيمة ، في غفلة وعيه وادراكه ، نافذاً الى النتيجة متجاوزاً عن الاسباب . وقد كانت هذه الفلذة اشراقة فنيّة رائعة ، خلال ذلك الشعر الذي ما برح يتكرر بالتشابيه والصور الواحدة ، المتناسخة .

. . .

ولعل هذه الفلذة ذاتها تبدو يسيرة ، بالنسبة لما يشخص في الشطر الثاني حيث جعل الشاعر يوحد بين الهموم في الداخل والسدول المظلمة في الخارج . فهو لم يقل ان الليل أرخى سدول الظلام ، بل سدول الهموم . والواقع ان تشبيه الظلام بالسدول ، يدلّ على التوحد بين طرفي الصورة في شعر امرىء القيس. الا انه بقي ، بالرغم من ظاهرته النادرة ، يتناول العالم الماديّ . أما توحيد السدول والهموم فيدل على نزعة تجريدية ، أشدّ وأقوى ، وتوغل اعمق في ذهــول النفس . ذلك ان الشاعر اصبح يبصر همومه بعينيه بقدر ما يعانيها في نفسه . وهذا ما ندعــوه في مفهوم الشعر المعاصر رمزاً . فالشاعر لا يدع الظواهر

الخارجية وفقاً لمفهومها الشائع المقرّر ، بل يُنيط بها مفهوماً جديداً ، قلبيّاً ، ذاهلاً يتولّد من شدة شعوره بها ، او من توحّدها في نفسه ، مع الشعور الذي يعانيه ، ويستبدّ به .

وهكذا ، فان امرأ القيس ، عبّر خلال البيت الأول ، عن واقع فني ونفسي لبث يتيماً في واقع الشعر الجاهلي ، وفي واقـــع شعره نفسه . ذلك انه خلال وصفه لليّل اعترته الرؤيا الشعرية الصادقة ، وابتعد عن النقل والأخذ عما كان شائعاً في سنة الشعر الغامضة قبله .

أمواج الليل :

ولعله من الضروري ان نلتفت الى تشبيه اللّيل بأمواج البحر قبل ان نتنكب عن البيت الاول الى البيت الثاني ، لان هذا التشبيه يدل على تأثير الواقع البدائي والنفسية البدائية في شعر امرىء القيس . فكما انه تولى تصويره الليل بالخيمة ، متأثراً بطبيعة البيئة الجاهلية ، نراه ايضاً يتولى تصويره بصور أخرى شابهت بينه وبين أمواج البحر . ولكي ننفذ الى المعاناة التي خبرها الشاعر خلال هذا التشبيه ينبغي ان ندرك ان البحر الذي يشخص خلال هذا التشبيه ليس البحر الذي نعرفه نحن ، أو بالأحرى ان نظرة الشاعر لا تتشابه ونظرتنا اليه ، بل على العكس ، إنها نظر بدائية مروّعة مُنصعقة أمام لغز الأشياء وهولهـــا . فالبحر بالنسبة للجاهلي كان يمثل الرهبة ؛ لهذا ، رأينا الشاعر يقابل بين أمواجه وظلام الليل . ولعلّ البحر يمثل ذلك المحيط الذي لا ينتهي ، ولا ينجو الذي يلج الى قلبه . فكما ان البحر هو محيط من الماء ، كذلك الليل هـــو محيط من الظلام .

وهكذا فان هذا البيت على روعة بساطته ، يشتمل عـــلى كثير من التعقيد النفسي والفني .

جمل الليل :

خلال البيت الأول كان الليل ذا سدول سوداء ، تُطبق على الشاعر كما يطبق الظلام على الكون . أما في البيت الثاني فقد صوّر الليل بصورة مغايرة مختلفة ، وذلك اذ قال :

فقلت له لمّا تمطى بصُلبــه وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

فالليل، خلال هذا البيت، توهم للشاعر كأنه جمل يتمطى صلبه ويتثاءب ببطء ، ويخني عليه كأنه يسحقه سحقاً . وامرؤ القيس بذلك يتطوّر في إظهار وطأة الليل . فبعد ان كان يحيط به من كل جانب ، أصبح الآن يُخني عليه ويتولاه بشعور الانسحاق بل الاختناق . وهكذا ، فان البيت الثاني ، كان اشد دلالة من الأول ، بالرغم من عمقه . في البيت الأول كان الليل شبيهاً بروح مظلمة ، أما في البيت الثاني ، فقد غدا ذا ثقل ووطأة . ولعله من الضروري ان نوضح العلاقة الغامضة التي تربط هذا البيت بالتشبيه الذي شخص في البدء، حيث قارن بين الليل وأمواج البحر . ففي يقيني ان الشاعر كان يعبّر خلال هذه الأبيات عن شعور الاختناق . ذلك ان الذي تحيط به أمواج البحر من كل جانب ، يطبق عليه شعور بالضيق والاختناق . كذلك من يُخني عليه حيوان هائل كالجمل . وهكذا فانّ نفسية الشاعر تتسرب من خلال الصور بأسلوب غير مباشر ، متوحّدة معها اتحاداً حياً . إلا ان نفسيته بقيت بالرغم من ذلك نفسية بدائية ، تستعير الصور مما يحيط بها في البيئة . فالشاعر لا يتصور الليل بجمل هائل ، الا اذا كان قد ألِفَه في حياته . وهذا ما نفهمه عندما نقول ان الشاعر يعبّر عن بيئته من خلال شعره . فهو يتأثر بمشاهدها تأثراً حياً ، لكنه كثير الغموض ، وعندما ينفعل بتجربة شعرية ، فان تلك الصور تستيقظ في وجدانه وتتحد مع الشعور ، لتجسّده في الخارج . فالصور الشعريـة ، تختلف بين الشعراء باختلاف البيئة ، فضلاً عن الثقافة والنفسية . الا ان البيئة

تبقى أشد هذه المؤثرات ؛ لأنها تنطبع في نفس الشاعر منذ حداثته ، وبصورة غافلة ، لكنها تكاد لا تمحي . لهذا فان الشعراء المعاصرين ، عندما يتصدون لوصف الليل لا يستعيرون له صورة الجمل ، لأن الجمل ليس من واقع بيئتهم بل على العكس ، فاننا نراهم يتولون تمثيله تمثيلاً ذهنياً ، مجرّداً ، يتفق مع ما في نفوسهم من ميل للتجريد وترجمة المظاهر الخارجية بأحوال ومعانٍ نفسية . لقد تولى صلاح لبكي وصف الليل ، فلم يشبّهه بجمل بل رسم له صورة نفسية ، بعيدة غاية البعد عن واقع الصورة الجاهلية . فهو يقول :

أي ربٍّ يا ليلُ أنت رؤوف   بتجنّي الورى ورجسِ العباد
ما كسوتَ الوجودَ لُطفكَ إلا   خجِلَ الشوكُ بالرؤوس الحداد

فالشاعر يتمثل الليل بإله ، بينما كان امرؤ القيس قد تمثله بخيمة رحبة ، هائلة ، أو بجمل عظيم يُخني على الارض بثقله . وذلك لان بيئة الشاعر الجاهلي كانت بيئة مادية ، مسرفة ، بينما أصبحت بيئة الشاعر المعاصر بيئة معنوية ، تعنى بالمزج والتوحيد بين الافكار والمظاهر المادية ، في حلولية نفسيّة شاملة . وقد بدت النزعة المعنوية في نسبة اللطف لليل نسبة مباشرة ، مما يتعذر على الذهن البدائي الذي يكاد لا يرى إلا المظاهر المادية للاشياء .

صيحة اليأس والانسحاق :

بعد هذا التمثيل الرائع لليل يعود الشاعر فيهتف به ان ينجلي بالصبح بالرغم من انه يدرك ان الصبح لن يكون أيسر من الليل ، وانه لن يأتيه بالأمل . ولا بدّ لنا من التمعّن بقوله : « ألا أيها الليل الطويل » وما اشتملت عليها لفظة « الا » من قوة في الدلالة على الوطأة والسأم والانسحاق . لقد مثلت المعنى تمثيلاً من خلال حروفها ، خاصة بعد ان تكررت ، مظهرة الحاح الشاعر .

الا ان الحالة التي عبّر عنها امرؤ القيس في الشطر الثاني من البيت ، تدل على تحول من التوتر والثورة اللتين كنا نشهدهما في البيتين السابقين الى اليأس الذي لا يرتجى أملٌ فيما بعده. في البدء كان الشاعر يتململ، اما الآن فأنه انهار وأسرف بالتشاؤم ، حتى جعل يتوهم ان صباح الضوء ليس بأيسر من ليل الظلام . واستمرت هذه الحالة في البيت الاخير اذ قال :

فيا لك مــن ليل كأنَّ نجومَه بأمراسِ كتّانٍ إلى صُمِّ جندلِ

ان الليل كما أسلفنا لا يطول ولا يقصر ،وانما الانسان هو الذي ينبط به الطول والامتداد الى اللانهاية . ولعل تمثله له مشدوداً بأمراس كتان الى صم جندل يدل على حالة اليأس المطبق ، بالاضافة الى واقع تأثير البيئة على الشاعر .

خلاصة :

لا يمكن ان نتمثل بالقصيدة السابقة على حقيقة الوصف الجاهلي وطبيعته ، لانها تخالف واقعه تمام المخالفة . فبينما كان الوصف الجاهلي وصفاً نقلياً ، يترجم الاشياء ترجمة خارجية ، دون تسلسل واطراد ، نرى ان هذه الابيات تتولى التعبير عن القضية الوجدانية من خلال المظهر الخارجي ، موحدة بين ليل الهموم وليل الطبيعة . وهي بالاضافة الى ذلك ، تتطور بوحدة عضوية حية ، لا يمكن ان نسقط منها بيتاً حتى تختلَّ ، جميعاً ، أو يستحيل معناها . ولو قدّر لامرىء القيس ان يلم بكثير من هذه النماذج ، لارتفع بالشعر العربي الى المستوى الأعلى .



الفخر الملحمي

معلقة عمرو بن كلثوم

نثبت فيما يلي النص الكامل لمعلقة عمرو بن كلثوم ، ليطلع القارىء على المعاني التي شخصت فيها . الا اننا سنجتزىء بنقد بعض أبيات منها ، دون سواها ، لانه لا قبل لنا بنقدها ، جميعاً ، في هذا الكتاب . ولقد اوردنا ، تباعاً ، الابيات التي تولينا نقدها ، كما أننا لم نغفل عن الالتفات الى القصيدة بشكل عام ، لنتبين حقيقة اسلوب الشاعر ، وكيفية تطور المعاني ومدى ترابطها بوحدة موضوعية وفنية .

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينا! ولاَ تُبْقِي خُمورَ الأَنْدَرِينا ! ١

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فيها، إذَا ما الماءُ خَالَطَهَا سَخِينا ، ٢

تَجورُ بذي اللبانَةِ عن هَواهُ ، اذَا ما ذَاقَهَا ، حتى يَلِينا ، ٣

---

١ – الصحن : القدح الكبير . اصبحينا : اسقينا الصبوح : الشرب صباحاً . الاندرين : قرية في جنوبي حلب على مسيرة يوم للراكب .

٢ – الحص : نبت له زهر احمر الى الصفرة يشبه الزعفران . سخينا : في معنى هذه اللفظة قولان : الاول انها فعل من السخاء والنون للجمع ، فيكون المعنى : اذا شربنا فاننا نسخو ونجوّد بمالنا . والثاني صفة من السخونة فتكون حالا للماء الذي يخالط الخمرة . ولعل هذا أصح لأن قرية الاندرين كانت للروم في ذاك الزمن ، ومن عادتهم ان يشربوا الخمر بالماء السخين ، كما ذكر ابو العلاء في « رسالة الغفران » .

٣ – اللبانة : الحاجة – تابع وصف الخمر : انها تنسي اصحاب الحاجات والهموم حاجاتهم وهمومهم ؛ فاذا شربوها لانوا ونسوا .

تَرى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ، إذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ ، لِمالِهِ ، فيها ، مُهِينا. ١
أَبَا هِنْدٍ ! فَلا تَعْجَلْ عَلَيْنا، وأَنْظِرْنا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا : ٢
بِأَنَّا نُورِدُ الرَّاياتِ بِيضاً ، ونُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قد رَوِينا ! ٣
وَأَيَّامٍ لَنَــــا غُرٌّ طِوَالٍ عَصَيْنا المَلْكَ فيها أَن نَدِينا . ٤
وسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ بِتَاجِ المُلْكِ، يَحْمِي المُحْجَرِينا ٥
تَرَكْنا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ . مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا ، صُفُونَا ، ٦
وَأَنْزَلْنا البيوتَ بذي طُلُوحٍ الى الشَّاماتِ، نَنفِي المُوعِدِينا ، ٧

---

١ – اللحز : الضيق الصدر ، السيء الخلق . الشحيح : البخيل . -- المعنى : انها تبعث البخيل على الكرم والبذل ، فيهين ماله في شربها ويجود به . ذكر الزوزني بعد هذا البيت ثلاثة ابيات هي :

صبنت الكأس عنا أم عمرو ، وكان الكأس مجراها اليمينـــا
وما شر الثلاثة ، أم عمـــرو ، بصاحبك الـــذي لا تصبحينـــا
وكأس قـــد شربت ببعلبـــك وأخرى في دمشق وقاصرينـــا

وقيل انها ليست لعمرو بن كلثوم ، بل تنسب لعمرو بن عدي ، ابن اخت جذيمة الأبرش، وممن ذكروا ذلك ابو العلاء في « رسالة الغفران » . فتركناها . وروى الجمحي أربعة أبيات بدل الثلاثة ؛ أما التبريزي فروى بيتين فقط هما الاول والثاني .

٢ – ابو هند : كنية عمرو بن هند . أنظرنا : انتظرنا ، لا تعجل علينا .

٣ – روين : شربنا حتى اكتفينا . في البيت نوع من التلميح والاكتفاء .

٤ – غر طوال : استعارها من صفات الخيل وأراد بها الايام المشهورة . ان ندينا : ان نطيع، من الدين : الطاعة .

٥ – المحجرون : الذين قد أجبروا على أن يلجأوا الى المضيق . وجملة « يحمي المحجرينا » صفة لسيد .

٦ – صفون : ج صافن : صفة للفرس اذا رفع احدى قوائمه – المعنى : قتلنا هـذا الملك ، وتركنا أعنة الخيل في حال صفونها عنده ، نازلين لجمع السلب .

٧ – ذو طلوح : واد لبني ثعلبة بين الخشبة وحرة النار . الشامات : جبل . الموعدون : أراد بهم الأعداء الذين كانوا يوعدونهم اي يهددونهم . يقول : أنزلنا بيوتنا في تلك الاماكن ونحـن نطرد اعداءنا منها . وهذا البيت لم يذكره التبريزي .

وقد هَرَّتْ كِلابُ الحَيِّ مِنَّا ، وشَذَّبْنا قَتادَةَ مَن يَلِينا ؛ ١

متى نَنْقُلْ الى قَومٍ رَحَانا ، يَكُونُوا في اللِقَاءِ لها طَحِينا ، ٢

يكون ثِفالُها شَرقِيَّ نَجْدٍ ، ولُهْوَتُها قُضاعَةَ أَجْمَعِينا. ٣

وإنَّ الضِّغْنَ ، بَعْدَ الضِّغْنِ يَفشو عليكَ ، ويُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينا ! ٤

نُدَافِعُ عنهم الأعْدَاءَ قُدْماً ، ونَحْمِلُ عنهم ما حَمَّلُونا ؛ ٥

نُطَاعِنُ ما تَرَاخَى النَّاسُ عنَّا ، ونَضْرِبُ بالسيوف، اذا غُشِينا ، ٦

بِسُمْرٍ من قَنا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ ، او بِبِيضٍ يَعْتَلِينا ، ٧

نَشُقُّ بها رُؤوسَ القَومِ شَقّاً ، ونُخْلِيها الرِّقابَ فَيَخْتَلِينا ؛ ٨

---

١ – القتادة : واحدة القتاد : وهو شجر له شوك . اراد بتشذيب القتادة : كسر الشوكة : الإذلال .

٢ – أراد بالرحى : الحرب .

٣ – الثفال : خرقة او جلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الطحين . اللهوة القبضة من الحب تلقى في فم الرحى . يتابع تشبيه الحرب بالرحى حتى دقائقه .

٤ – الضغن : الحقد الذي يخفى ولا يظهر الا بالدلائل .

٥ – قدماً : اي تقدماً – وفي شرح الزوزني ورد الصدر على هذا الشكل :

نعم أناسنا ونعف عنهم

٦ – تراخى : تأخر ، تباعد . غشينا : اي اقترب الاعداء منا .

٧ – بسمر : متعلقة بنطاعن . لدن : لينة . ذوابل : فيها بعض اليبس ، دلالة على انها لم تجف كل الجفاف فتنشق اذا طعن بها . وكان قد وصفها بانها سمر دلالة على نضجها في منابتها . بيض : متعلقة بنضرب . يعتلين : يعتلين رؤوس الأعداء . وفي شرح الزوزني : يختلين .

٨ – بها : اي بالسيوف . نخليها الرقاب : أي نجعل الرقاب لها كالخلاء وهو الحشيش .

كأنَّ جَمَاجِمَ الأبطالِ فيها وُسُوقٌ بالأماعِزِ يَرْتَمِينا ؛ ١
نَحُزُّ رُؤوسَهُمْ في غَيرِ برٍّ ، فما يَدْرُون ماذا يَتَّقُونا ! ٢
كَأنَّ سيُوفَنَا ، فينا وَفيهِمْ مَخاريقٌ بأيدي لاَعِبِينا ! ٣
كَأنَّ ثِيابَنا مِنَّا ومِنْهُمْ ، خُضِبْنَ بأرْجُوانٍ أو طُلِينا !
ألا ! لاَ يَعْلَمُ الأقْوامُ أنَّا تَضَعْضَعْنَا ، وَأنَّا قد وَنِينا ! ٤
ألاَ ! لاَ يَجْهَلَنْ أحَدٌ عَلَيْنا، فَنَجْهَلَ فوقَ جَهْلِ الجاهلينا !٥
بِأيِّ مَشيئَةٍ ، عمرو بنِ هِنْدٍ ، تُطيع بنا الوُشَاةَ ، وتَزْدَرِينا ؟٦
بِأيِّ مَشيئَةٍ عَمرو بنِ هِنْدٍ ، نَكونُ لِقَيْلِكُم فيها قَطِينا ؟٧
تُهَدِّدُنَا وتُوعِدُنا ! رُوَيداً ! مَتَى كُنَّا لأمكَ مَقْتَوِينا ؟٨

---

١ – فيها : في السيوف . وسوق ج وسق : الحمل . الأماعز ج أمعز : الارض الصلبة الكثيرة الحصى .

٢ – نحز : وفي شرح الزوزني : نجذ . نقطع . في غير بر : أي من غير شفقة .

٣ – فينا وفيهم : وفي شرح الزوزني : منا ومنهم . مخاريق ج مخراق : سيف من خشب يلعب به الصبيان . أراد انهم كانوا يضربون بسرعة غير حافلين بمواقع سيوفهم ، كما لا يحفل الصبيان بمخاريقهم .

٤ – الأقوام : يريد بهم بني بكر . التضعضع : التكسر والتذلل . الونى : الفتور :.

٥ – الجهل : السفه . أراد من يسفه علينا نجازيه ، واستعمل لفظة الجهل لتجانس اللفظ وهو ما يسمى في البيان « بالمشاكلة » . وهذا البيت ختام المعلقة في شرح التبريزي .

٦ – هذا البيت لم يروه ابن السكيت .

٧ – القيل : الملك الذي يطيع ملكاً اعظم منه . القطين : الخدم . – المعنى : كيف تريد او كيف تطمع ان نكون اذلاء لمن وليت علينا من الأمراء ، وأنت تعرف عزنا وأنفتنا ؟

٨ – مقتوين ج مقتوي : نسبة الى مقتى . مصدر قتا يقتو : خدم الملوك . – إنك تهددنا ! فعلى رسلك !» وترفق في ذلك . فاننا لم نكن خدماً لأمك قط . يشير الى الحادثة المشهورة .

فَإنَّ قَنَاتَنا، يا عَمرو ، أعيَت، على الأعداء ، قبلَكَ، أن تَلينا ! ١
وَرِثنا مَجدَ عَلْقَمَةَ بنِ سَيفٍ أباحَ لنا حُصونَ المَجدِ دينا ! ٢
وَرِثتُ مهلهلاً ، وَالخيرَ منه زُهَيراً ، نِعمَ ذُخرُ الذاخرينا ! ٣
وعتَّاباً ، وكُلثوماً ، جَميعاً بهم نِلنا تُراثَ الاكرمينا ! ٤
وذا البُرَةِ الذي حُدِّثتَ عنهُ، بِهِ نُحمى ، ونَحمي المُلتَجينا ٥
ومنَّا قبلَه الساعِي كُلَيبٌ! فأيُّ المَجدِ إلاَّ قد ولينا ؟ ٦
متى نَعقِد قَرينَتَنَا بِحَبلٍ تَجُذُّ الحَبلَ، او تقِصِ القرينا ! ٧
ونُوجَدُ نَحنُ أمنَعَهُم ذِماراً وأوفاهُم ، اذا عَقَدوا يمينا ! ٨

---

١ – القناة : قصبة الرمح استعارها للعز والمنعة .

٢ – علقمة : علقمة بن سيف بن عناب . هو الذي تولى قيادة تغلب وأنزلهم أرض الجزيرة بعد حرب البسوس . الدين : الطاعة . يعني : انه حارب حتى غلب اقرانه وجعل حصون المجد مباحة طائعة لبني قومه .

٣ – المهلهل : هو البطل الشاعر المشهور ، وهو جد عمرو بن كلثوم لأمه . وزهير أحد اجداده من جهة ابيه .

٤ – عتاب : جد جد الشاعر . كلثوم : أبو الشاعر .

٥ – البرة : الحلقة . ذو البرة : رجل من بني تغلب لقب بذلك لشعر كان على أنفه يلتوي كالحلقة .

٦ – قبله : اي قبل ذي البرة . الساعي : اي الساعي الى المجد : . كليب : أخو المهلهل الذي قتله جساس وثارت بسببه حرب البسوس .

٧ – القرينة : الناقة تقرن الى غيرها . تجذ : تقطع . تقص : من وقص العنق : دقها . – المعنى : اذا قرنا ناقتنا باخرى قطعت الحبل او كسرت عنق قرينتها . يريد انهم اذا قرنوا بقوم في حرب او جدال غلبوهم وقهروهم .

٨ – الذمار : العهد .

ونحن ، الحابسونَ بذي أُراطى ، تَسَفّ الجِلّةُ الخُورُ الدَّرينا . ١

ونحن ، غداةَ أوقِدَ في خزَازى ، رَفَدْنا فوق رِفْدِ الرافدينا . ٢

فكُنّا الأيمَنين ، إذِ التقَينا ، وكانَ الأيسَرِينَ بنو أبينا ؛

وقد علِمَ القبائلُ من معَدٍّ ، إذا قُبَبٌ بأبطَحِها بُنينا ، ٣

بأنّا المُطعِمُونَ إذا قدَرْنا ، وأنّا المُهلِكون ، إذا ابتُلينا ، ٤

وأنّا المانعون لِما أرَدْنا ، وأنّا النازِلون بحيثُ شينا ،

وأنّا التارِكُون ، إذا سَخِطْنا ، وأنّا الآخِذون ، إذا رَضِينا ،

وأنّا العاصِمون ، إذا أطِعْنا ، وأنّا العارِمون ، إذا عُصِينا . ٥

ونَشرَبُ ، ان وَرَدْنا الماءَ ، صَفواً ، ويَشرَبُ غيرُنا كَدَراً وطِينا !

ألاَ أبلِغْ بني الطَّمّاحِ عنّا ، ودُعْمِيّاً ، فكيف وَجَدتمونا ؟ ٦

---

١ – ذو أراطى : اسم ماء . تسف : تأكل . الجلة : العظام من الإبل . الخورج خوراء : الناقة الغزيرة اللبن . الدرين : الحشيش اليابس المسود – يقول : ونحن ، في ذي أراطى ، حبسنا إبلنا عن المرعى حتّى أكلت الحشيش اليابس القديم ، فصبرنا الى ان ظفرنا ولم يطمع فينا عدو .

٢ – اوقد : اضرم . اراد غداة اضرمت نار الحرب . خزازى اسم جبل بطخفة في طريق البصرة الى اليمن . كانت فيه الوقعة الشهيرة ، سنة ٤٩٢ ، التي انتصر فيها كليب على جموع رفدنا : اعطينا ، وهنا : اعنا وساعدنا .

٣ – اذا قبب ... أي اذا اجتمعت .

٤ – قدرنا : طبخنا ، ومنه القدر .

٥ – العارمون : من عرم فلاناً : اصابه بأذى . المعنى : اننا نمنع القوم ونحميهم اذا اطاعونا وانقادوا لنا ، أما اذا عصونا فاننا نؤذيهم .

٦ – يحتمل البيت معنى مجازياً أيضاً ، وهو : اننا ننال من كل شيء أفضله ونترك أرداه لغيرنا

نَزَلْتُم مَنْزِلَ الأضيافِ مِنَّـا ، فَعَجَّلْنا القِرى أنْ تَشْتِمونا ،[1]
قَرَيْنَاكُم ، فَعَجَّلْنا قِراكُم . قُبَيْلَ الصُّبْحِ ، مِرداةً طَحونا ![2]
إذا مَا المَلْكُ سامَ النَّاسَ خَسْفاً ، أبَيْنَا أن نُقِرَّ الخَسْفَ فينا ![3]
مَلأنا البَرَّ حتى ضَاقَ عَنَّـا ، وظَهْرَ البَحْرِ نَمْلأُهُ سَفينا ،
لنا الدُّنيا ومن أضحَى عَلَيها ، ونَبطِشُ ، حينَ نَبطِشُ ، قادرينا !
إذا بَلَغَ الفِطَامَ لَنـا صَبِيٌّ ، تَخِرُّ لـه الجَبَابِرُ سَاجِدينا !

دامت الحرب بين بكر وتغلب أربعين سنة ، ولم تتعاقد القبيلتان على الصلح الا بعد ان ألَّف بينهما المُنذر وكان ان سيَّر ، فيما بعد ، ابنه عمرو بن هند جماعة من بكر وتغلب في بعض أموره ، فافتُقدهم التغلبيون واتَّهم البكريون بالايقاع بهم . ولما احتكموا الى عمرو بن هنـد اقتضى سبعين رجـلاً من البكريين كوثائق للحق عنده فقبل البكريون . وفي يوم التقاضي انتدبت تغلب للدفاع عنها سيِّدها عمرو بن كلثوم ، بينما انتدبت بكر احد أشرافها النعمان بن هرم الذي ما عتَّم ان طرده عمرو بن هند من حضرته ، فقام عمرو بن كلثوم فانشد قسماً من معلقته ثم وقف الحرث بن حلِّزة ، فرد عليه ، واستمال الملك بدهائه ، فحكم للبكريين .

---

١ – بنو الطماح ودعمي : حيان من أياد .

٢ – يخاطب الشاعر أعداءه فيقول : لقد طلبتم قتالنا متعرضين للحرب كما يتعرض الضيف للقرى . فعجلنا قتالكم قبل ان تشتمونا .

٣ – يتابع المعنى مستعملا لفظ « القرى » على سبيل المشاكلة ... ولكن هذا القرى كان مرداة : صخرة يرمى بها وتكسر بها الصخور ، استعارها للحرب .

٤ – الخسف : الذل .

الا ان تغلب كانت منيعة الجانب بالرغـــم من ذلك ، حتّى قيل لو أبطأ الاسلام لأكل بنو تغلب الناس . وروي ان عمرو بن هند تواقع مع والدته ان تذل والدة عمرو بن كلثوم ، فلما قدمت الى زيارتها ، نحّت الخدم ، وطلبت من والدة عمرو بن كلثوم ان تناولها الطبق . فاجابت: «لتقم صاحبة الحاجة الى حاجتها » فلما ألحت عليهـــا صاحت ليلى والدة الشاعر: «واذلاه يا لتغلب» فسمعها عمرو ابنها ، فهب الى سيف معلق بالرواق ، وضرب به عنق عمرو بن هند ، ثم فرّ الى الجزيرة ، وفي ذلك نظم القسم الثاني من هذه المعلقة .

تلخيص :

يستهل الشاعر قصيدته ، متحدثاً عن الخمرة ثم يختلف الى الغزل ، ولا يعتّم ان يعصف ، فجأة ؛ بالحماسة الثائرة امام عمرو بن هند ، ذاكراً بطش قومه الذين لا تصدر راياتهم الا بعد ان تروّى بدماء ذوي التيجان . اما مجدهم فهو عريق ، يذودون عنه بضرب السيوف التي تشقّ الرؤوس شقّـــاً . ثم ينثني لتهديد اعدائه ، معنّفاً عمرو بن هند بقوله: «متى كنّا لأمك مقتوينا» ويمضي في تعداد مجد أجداده كعلقمة بن سيف ، وجدّه المهلهل ، وزهير وهو جدّه لأبيه كلثوم . ثم يشير الى الايام التي انتصروا فيها ، كيوم حزازة ، الذي آبوا فيه بالملوك المُصفدين . ومن ثم يتعرض لدروعهم فاذا هي دلاص ، سابغة ، كما ان جلود مُحاربيها سوداء ، صَدِئة ، لكثْرة لبـــاسهم للدروع . أما أفراسهم ، فهي كسائر الافراس الجاهلية ، تكاد لا تقلّ بطولة عن فرسانها. وكذلك ، فهو يذكر دور النساء في الحروب ، اللواتي امتطين الجمال ،وجعلن يُثِرن الحماس في المقاتلين ، ويعود في النهاية الى الفخر المباشر ، حتّى يجعل لقومه سلطة مطلقة على مصير الناس ، فهم المطعمون ، وهم المهلكون ، وهم التاركون والآخذون ، لا يشربون الا الماء القراح بينما يشرب غيرهم الكدَر والطين . وقد بلغ أوج التفاخر بقوله :

ملأنا البرَّ حتى ضاقَ عنّا وظهرَ البحرِ نملأهُ سفينا
لنا الدُّنيا ومن اضحى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا
اذا بلغَ الفطامَ لنا صبيٌّ تخرُّ له الجبابرُ ، ساجدينا

نقد وتحليل :

ألمَّ الشاعر في المطلع بنحو ثلاثة عشر بيتاً ، في وصف الخمرة والغزل ، وقد كان الجاهلي يرى انَّ هذه المقدَّمة ضرورية لشعره ، وفقاً لسنَّة غامضة ترسَّخت في طبيعة هذا الاسلوب . ولعلنا نستدل بذلك على ان الشعر الجاهلي الذي نعرفه ليس هو الشعر الأوَّل الذي نظمه الجاهليون ، وانما سلف قبلاً ، شعراء ممن ضاعت أشعارهم وأسماؤهم ، كانوا قد اسرفوا بتداول هـذه المقدّمات ، حتى شاعت وغدت تقليداً ، يحتذى عليه . والشاعر في هـذه المقدمة لا يلم بموضوعه ، بل يمهِّد له ، وقد كان من الشائع ان يفتق بحيلة في المعنى ، يوفِّق فيها بين هذه المقدَّمة ، وضرورة الانتقال الى الموضوع المباشر الذي يتصدي له . أما عمرو بن كلثوم ، فقد انبرى ، فجأةً ، من هذه المقدمة التقليدية ، الى معاتبة عمرو بن هند وتعنيفه . ولعل هذا الانتقال السريع بل الصاعق من المقدمة التقليدية الى التعنيف ، يمثِّل لنا بصورة غامضة ، قاتمة ، شدَّة النزوة التي كانت تصطخب في نفسه خلال تصديه للملك . ولا بدع ، فان نفسية الجاهـلي ، هي نفسية فروسية ، شديدة القسوة والانفجار ، خاصة في الدفاع عن الكرامة. فهو يقول :

الا هبي بصحنك ، فاصبحينا ولا تبقي خمورَ الأندرينا
مشعشعةً ، كأنَّ الحصَّ فيها إذا ما الماءُ خالَطها سخينـا ...
أبا هند ، فلا تعجل علينا وانظرنا نخبرك اليقينـــا

ان نداءه لابن هند يتخذ نبرة الرعونة والادعاء ، خاصة بعد ان أُلحق بفعل أمر: « فلا تَعْجل علينا» ولنلحظ حرف الفاء. فهذا الحرف يلخّص كثيراً من الحوادث التي جرت بين عمرو بن هند والشاعر والتي تجاوز عن ذكرها لشيوعها. فالفاء هي للاستئناف الذي يكون ، دائماً،مسبوقاً بامر من الأمور . وهكذا ، فان هذا الحرف الذي يخيل عادياً ، عارضاً ، يدلُّ على التنازع والمخاصمة بين الشاعر وعمرو ، او بالاحرى يشير اشارة غامضة الى ما سبق أن جرى بينهما . لا شك ان الشاعر لم يعتمده اعتماداً واعياً ، مدركاً ، وانما انثال انثيالاً اليه ، بصورة غافلة ، حدسية ، مُلمحاً الى انه لا يبتدر بالخطاب ، وانما يجيب على خطاب سابق ، أو يستأنف الحديث عن أمور سلف ذكرها.

التعبير من خلال الملامح الخارجية :

ولعل هذا البيت الأول ، جميعاً ، هو بيت ادعاء ، وقد بدا ذلك في وزنه وقافيته ، بالاضافة الى النون التي تردّدت ثلاثاً «علينا – انظرنا – اليقينا» . الا ان الشاعر لم يلج بعد الى المدح والهجاء المباشرين بل لا يعتّم أن يتصدّى لهما بقوله :

بأنّا نُوردُ الراياتِ بيضاً ونُصدرهنَّ ، حُمراً، قد روينا

والشاعر في هذا البيت يعتمد على التورية والتلميح ، فهو لا يذكر الأشياء ويعيّنها بوضوح بل يشير الى البطولة من خلال الملامح الخارجية . ان الراية البيضاء ، فالحمراء ، تلمح فيما بين بياضها واحمرارها ، الى جميع ما يشخص في المعارك من تقتيل وسفك للدماء ، مظهرة في الآن ذاته فلذة من الفلذات الملحمية التي لا تنفك تطالعنا بابتسار ، وخطف خلال المعلقات الجاهلية . ففي هذا البيت وفي سواه نتلمّح الخطوط الكبرى للملحمة أو بالاحرى عنواناً من عناوينها . اما صورتها الكامله ذات الظلال والاضواء والمشاهد الساطعة ، فقد

لبثت بارحـــة مضمرة . واذا كان هـــوميرس ، عرف التجزيء والتفصيل والمُلاحقة ، فان عدراً ألمَّ بفلذات وخطر بأجواء ، راسماً بعض الخطوط القانية ، التي تذكرنا بنهر الدماء الذي يجري في الالياذة ، وفي سائر الملاحم الطبيعية .

. . .

الا ان الشاعر لا يعتّم ان يغشى القصيدة ببعض التفاصيل التي هي اكثر تخصيصاً من بيت الرايات البيض . لكنه أقل توضيحاً مما نألفه في مشاهد الملحمة الطبيعيّة . فها هو يصف الملك الذي يجندلونه ، فكأن هذا الوصف توضيحٌ لما سبق . فبين الراية البيضاء والحمراء . هنالك وجـــه الملك المعفّر ، الذي لم تحمه صولته من صولة بني تغلب . فالشاعر لا يتحدث عن الجند الذين قتلوهم ، لان ذلك لا يدل على شدّة الرهبة . ان موت الجندي شيء طبيعي في الحرب . اما موت الملك ، فهو الذي يدل على الناجعة ، ويعظم بني تغلب الذين فتكوا به . ولعل الشاعر حرص على ذكر فتلك اهله بالملوك ، لانه يهدد ملكاً ، محاولا ان يبثّ الرعب في نفسه من غضبة بني تغلب ، فكان من الطبيعي ان يقتصر في حديثه على الملوك وبطش بني تغلب بهم :

وسيدِ معشرٍ قد توَّجوه بتاج الملك يحمي المُحجَرينا
تركنا الخيلَ عاكفةً عليهِ مقلَّدةً أعنَّتها صُفُونـــا

الواقعية :

وهكذا ، يمضي الشاعر متدرّجاً ، كأن البيت اللاّحق ، توضيح للبيت السابق وتخصيص له . فالملك المعفّر كان توضيحاً لانصباغ الرايات بالدماء. الا انه لا يختلف عنها في طبيعة الاسلوب الذي يعبر عن المعاني من خلال المشاهد وأشد ما تبدو هذه الواقعية ، في قوله :

وأنزلنا البيوت بذي طُلوح الى الشاماتِ ، تنفي الموعدينا
وقد هرَّت كلابُ الحيِّ منـا وشذَّبنا قتادة من يلينـا

لقد انتقل الشاعر من التعميم الذي شهدناه في البدء والتخصيص الذي تطور اليه ، الى التجزيء والتدقيق . عندما جعل الخيول تمرّ مدبرة مقبلة في بيوت الاعداء ، بينما قامت الكلاب بالهرير . ان ذكر هرير الكلاب ليس ضرورياً بحد ذاته لان ضربة سيف واحدة ، فيها من قوة الدلالة ما ليس يدل عليه نباح آلاف الكلاب . الا ان فضيلة الهرير هنا ، في انه يدل على الصدق في النقل والواقعية . فهو يشخص المشهد ويضعه امام عيوننا . ولا يدعنـا نتوهّم ان المشهد مؤلف تأليفاً في حيلة ذهنية . وهذه التفاصيل عامة امتدادٌ لجو المبالغة . بقدر ما تتضائل التفاصيل وتستدقّ . بقدر ذلك تسمو المبالغة ، وتبلغ الخارقة. لقد كان الالمام بالجزئيّات . بالنسبة للجاهلي . وسيلة من وسائل التأكيد .

الاختلال الفني :

الا اننا اذ نتمعن بقول الشاعر :

وقد هرت كلابُ الحيِّ منّا وشذَّبنا قتادة مـن يلينـا

يتلمح لنا الاختلال الفني الذي يشوب هـذه القصيدة خاصة ، والشعر الجاهلي ، عامة . لقد انتقل الشاعر انتقالاً مفاجئـاً من هرير الكلاب . الى تشذيب قتادة الاعداء ، وقد بدا ذلك الانتقال ، قاطباً مُبتسراً . يدل بوضوح على ان الشاعر الجاهلي ، كان يهذي بالأفكار التي تعرضُ له ، عندما يتصدّى لموضوع من المواضيع . فليس ثمة تطوّر بين هرير الكلاب وتشذيب القتاد. خاصة لان الاول ينعم بالتجزيء والثاني يسرف بالتعميم . وهكذا ، فان المعاني تجتمع على موضوع واحد . دون ان تلتحم . وهذا يحقق ما ذهبنا اليه اذ قلنا انّ عمراً لم يكن ينظم الشعر وفقاً لدربة داخلية عميقة . بل ينساق انسياقـاً

غامضاً ، لما طُبِعَ به من ميل الى نسخ الملامح الجزئية وتنقل مناجيء دون تصميم أو دراية . فشعره بذلك كحياته .

الصورة الملحمية :

لهذا ، فان الصور التي يعبر بها عن افكاره هي منقولة دائماً ، عن المشاهد الجاهلية ، فهو يصف قوة بني قومه في الحرب بقوله :

متى ننقل الى قوم رحانـــا　　يكونوا في اللقاء لها طحينـــا
يكون ثفالُها شرقيَّ نجــدٍ　　ولهوتُها قضاعــة أجمعينـــا

هذان البيتان يشتملان على الجو الملحمي بتعظيمهما لقدرة بني تغلب على البطش . وآية المعنى ان الشاعر لم يكتف بصرعهم او التمثيل بهم وحسب بل انه تخطى ذلك اذ سحقهم سحقـــاً . الفتك معنى عادي ، شائع ، اما سحـــق الاعداء كالرحى ، فقد ارتفع بالتتل الى الاسطورة الملحميـــة ، لان رحى الطحن ، لم تعد حجراً كبيراً ، وانما امتدّت ، فاصبحت تتسّع اتساع بلاد بأكملها . وكذلك ، فان اللّهوة لم تعد حبوباً من القمح وانما اجساماً من البشر وهذه الرحى ، بما شخص فيها من تعظيم لمعنى البطش ، تمثل لنا واقع الصور الملحميّة التي كانت شائعة في الشعر الجاهلي والتي لم تكن تصدر عن ايمان ما ورائي خرافي ، كما هو شأن الملحمة الاغريقية ، بل عـــن حرارة الانفعال والنزوة . وقد يبدو لنا عمرو في هذه الصورة ، مغرّراً كاذباً مكثراً من الغلو ، لاننا ، في عصرنا الواقعي ، لم نسغ هذا التوغل في التصور اللامنطقي . والواقع أن الرصيد المنطقي هو ، أبداً ، واهٍ خلال هذه القصيدة ، لان طفرة الخيال والشعور تستبد به .

رحى الحرب بين عمرو وزهير :

ولا بد لنا من الالتفات الى طبيعة الصورة التي شخصت خلال البيتين السابقين فالشاعر قد مثّل الحرب بالرحى ولقد ألمّ زهير بهذا المعنى أيضاً بقوله :

وما الحرب إلا ما علمتُم وذقتُمُ   وما هو عنها بالحديث المرجَّمِ
فتعرككم عركَ الرحى بثفالِها   وتُلقح كشافاً ثم تُنتج ، فتُتئِمِ

وهذه الصورة تطلعنا على ان الشاعر يستعير تشابيهه من الواقع الذي يعايشه. فلو كان عمرو وزهير خبرا بيئةً غير البيئة الجاهلية المادية ، لكانا تمثّلا الحرب بغير هذه الصورة . فالشاعر يعبر عن ذاته من خلال ما يتخذه من البيئة المادية والاجتماعية . وهذا ما نشير اليه عندما نقول ان الأجواء الملحمية تعبر عن بيئة الشعب البدائي ونفسيته .

ضعف الوحدة الموضوعية :

الا ان القصيدة بالرغم من اختلافها بين التعميم والتجزيء والتفصيل ، فانها ليسَت مرتبطة بوحدة عضوية ، يتطور ويمتد منها اللاحق في السابق . ذلك أنه يمكننا ان نعبث بنظام الأبيات ، دون ان يختلّ المعنى . فالشاعر يصنف المعاني حول موضوع الفخر ، لكنها غير مرتبطـــة بعضاً ببعض ، ارتباط التطور والتوالد . فهو يقول :

وان الضغن بعد الضغن يفشو   عليك ويخرج الداء الدفينـــا
ورثنا المجدَ قد علِمَت معدٌّ   نطاعنُ دونَه حتى يلينـــا
ونحن إذا عمادُ الحيِّ خـــرَّت   عن الأخفاض ، نمنَعُ من يلينا

فهذه المعاني تتفق بموضوع واحد هو موضوع الفخر ، لكنها ليست منتظمة بملاحقة أو أسبقية ، اذا زال منها بيت او اختل ، يزول المعنى . فالبيتالأول

يمكن ان يعقّب في الأخير ، والبيت الأخير يمكن ان يشخص في البدء. ولعل استقلال البيت خلال القصيدة الجاهلية ، ناتج عن استقلال الفرد عبر القبيلة او عن عدم الاستقرار في معيشته . وقد أتت القصيدة الجاهلية شبيهةً بالقبيلة من حيث تركيبها الداخلي . انها مجموعة من الأبيات التي لا لحمة لها ، كما ان القبيلة مجموعة من الافراد الذين لا توحد بينهم . وهكذا ، فان البيئة الجاهلية آثّرت في القصيدة بوجهين متقابلين: التحول من موضوع الى آخر واستقلال البيت عمّا قبله وما بعده . الا ان هذه القصيدة بالذات تمتاز عن سائر قصائد الشعر الجاهلي بانها قليلة الاستطراد . بالرغم من انها تصدّت في مطلعها الى الطلل والغزل . فامرؤ القيس خلال معلقته لم يكد يدع موضوعاً من مواضيع الشعر الجاهلي دون ان يتصدّى له ، وكذلك طرفة ولبيد . اما عمرو فقد اوشك ان يقتصر على الفخر من دون سواه . فها هو يطرد في حديثه عن مفاخر اهله حتى يبلغ أبياتاً تبدو فيها الصور الملحمية بأبشع مظاهر الفتك والوحشية :

نشقُّ بها رؤوس القوم شقّاً	ونخليها الرقاب فيختلينا
كأن جماجم الأبطال فيها	وسوق بالأماعز يرتمينا
نحزُّ رؤوسهم في غير برٍّ	فما يدرون ماذا يتقونا
كأن سيوفنا فينا وفيهم	مخاريق بأيدي لاعبينا
كأن ثيابنا منا ومنهم	خُضِبنَ بأرجوان أو طلينا

الصورة المصبوغة بالنجيع :

ان الملحمة تظهر خلال هذه الابيات من خلال الصور بالاضافة الى الالفاظ التي تبث فينا الرعب والشعور بالوحشية والقساوة. فلفظة « تشق »، التي سلطها على الرؤوس ، تضعنا امام مشهد راعب مفجع ، خاصة عندما نتمثل السيف الذي ينحدر على الرأس ليشطره شطرين . ويكاد الشاعر لا يفجعنا بهذه الصورة

التي تمثل نفسية تلك الشعوب المفترسة . حتى يتحدث من جديد عن ملحمة تلك الوحشية التي تغتذي بالثارات والحقد . فقد جعل رقاب اعدائه ، كالخلاء ، أي الحشيش . فأية ملحمة أعظم من تلك التي تعتاض عن الحشيش باعناق البشر والتي تفخر بتقطيع الرؤوس . لقد غدت بذلك ، تعبيراً عن بقايـا الوحش القديم في الانسان .

والصور جميعاً ، خلال هذه القصيدة مصبوغة بالنجيع . إنهـا نموذج او تشخيص مادي لواقع النفس . عصرئذ ، بما فيه من غريزة الافتراس والنقمة. ان شقّ الرؤوس والتقتيل في الخارج ، ليس سوى تعبير عن الضغينة والحقد في الداخل . هكذا تجري الامور في الفن . ان الشعور يعاني الأشياء بحدة وامتعاض ثم تتّحد النفس ، جميعاً ، بلحظة من النشوة ، فيتولى الخيال ظلال الشعور ، ينفذ بها الى غرفته المظلمة ، وينتق لها بشكل ماديّ منظور ، بعد ان كانت وجيبـاً ، وشعوراً غامضاً في النفس . لذا فان عمرو ، قد لا يكون شقّق الرؤوس ، وقطع الأعناق ، وانّما هو يتوق الى هذين الأمرين اللذين تمثّلا له بهذا الشكل . وهكذا ، فان الوحشية في النفس ، تمثّلت في الخارج بمشهد الدمار والتقتيل والاشلاء .

الاسفاف :

وينبغي ان ننتبه الى الاختلال الفني الذي يتشخص خلال هذه الأبيات . ففي الأبيات الأولى أسرف باظهار قوة بطش بني قومه ، حتى أنه لم يعُد يمكننا ان نتمثّل البطولة والفروسية ، الا وتجسدت جميعاً فيهم . الا أنه بعد ذلك ، بعد شق الرؤوس وتقطيع الرقاب ، يعود فينحدر الى واقعية وتشابيه تسفح أسطورة الملحمة التي ما فتىء يجتهد ويعنى بتصويرها لنا . فهو يشبه تحارب بني قومه مع اعدائهم بقوله :

كأن سيوفَنا فيهم وفيهم ... مخاريق بأيدي لاعبينا
كأن ثيابَنا منا ومنهم ... خُضِبنَ بأرجوان أو طلينا

فالجنود من بني قومه يتحاربون مع جنود الاعداء ، كما يتحارب الصبية بمخاريق الخشب . فكيف يتفق هذا التمثيل الساذج مع الملحمة الوحشية التي كانت منذ برهة تشقّ الرؤوس شقّا ؟ ، بل كيف تكون الجماجم كالاغنام في السهل ، والقتال الذي يجري شبيه بقتال الصبية الذين يعبثون بالمخاريق؟؟ ولعل البيت الثاني ليس اقل اسفافاً من البيت الأول . فهو يقول ان ثيابهم ، بالاضافة الى ثياب الأعداء ، كانت مصبوغة بأرجوان الدم . وذلك يعني ان بني قومه يعانون مصير الاعداء الذين كان ينتخر عليهم منذ برهة . ولم يَعُدْ بنو قومه الذين يشقون الرؤوس ، بل ان الاعداء ايضاً هـم الذين يشقون رؤوس بني تغلب . وذلك جميعاً يدلنا على ان الشاعر الجاهلي كان يهذي بمعانيه ، دون ان ينظم اللاحق بالنسبة لعلاقته بالسابق . والاسطورة التي كنّا نحيا في قلبها منذ برهة ، نراها الآن اضمحلت وتعفت آثارها . وبينا نحن في قلب معركة البطولة اذا بنا مع صبية ذوي مخاريق خشبية . هذه هي الآفة الكبرى التي تعتور قصائد الجاهليين من الناحية الفنية . ذلك ان استقلال البيت في قصائدهم ، جعل الشاعر يلم بابيات لاحقة تسنه وتناقض ما سبق ان ألمّ به في الأبيات السابقة ، دون ان يجد في ذلك حرجاً ودون ان ينتبه له . فأين هذا الهذيـان الذي لا رصيد منطقياً له ، مما سوف نشهده في شعر ابن الرومي الذي خبر الهندسة ، فيما بعد وأفاد من نعمة الاستقرار والحضارة . لقد بدت قصيدة ابن الرومي منتظمة بهندسة فنية قائمة ، يرتقي فيها المعنى اللاحق على المعنى السابق ، ويكاد الشاعر لا يوفي الى ذروة القصيدة ، حتى يوفي في الآن ذاتـه الى ذروة التجربة التي يعانيها ويعبر عنها . فهو اذ يهجو وجه عمرو يستهل بتشبيه وجهه بوجه الكلب، ثم ينثني فيجعل الكلب افضل منه ، كما انه يلم بثلب اهـله ، حتى يوفي في

نهاية القصيدة الى تشبيه بطلل انسان ، او بتفعيلة باطلة ، لا مجدية . هذا المثل يظهر لنا الفرق في طبيعة الاسلوب بين الشاعر الجاهلي والشاعر المتحضر.

بقايا التاريخ :

بعد هذه الأبيات يشطر عمرو الى التفصيل متحدثاً عن شباب قومه وشيبهم المجرمين في الحروب والذين يرون ان القتل مجد :

بشبانٍ يَرَوْنَ القتلَ مجداً　　وشيبٍ في الحروب مجربينا
برأس من بني جَشَم بن بكر　　ندقّ بـه السهولة والحزونا
ألا لا يعلم الأقوام إنّـا　　تضعضعنا وإنّا قـد ونينا
ألا لا يجهلن أحدٌ علينـا　　فنجهل فوق جهل الجاهلينا
بأي مشيئة عمرو ابن هند　　تطيعُ بنـا الوشاةَ وتزدرينا
بأي مشيئة عمرو ابن هند　　نكون لقيلكم فيها قطينـا
تهددنا وتوعدنا رويـداً　　متى كنا لأمك مقتوينـا

هذه الأبيات تختلف عن تلك بروح الاسلوب الذي كثر فيه التفصيل بذكر الشبان والشيب واسماء العلم . فبنو جشم بن بكر ، وعمرو بن هند يذكروننا بالإلياذة حيث نرى الابطال يتحدثون بأسماء ابطال كانوا معروفين تمام المعرفة بالنسبة اليهم . وهذه الاسماء هي التي تجعل الملحمة ذات تأثير لانهـا تربط حوادثها الاسطورية الخارقة بالواقع . انها بقايا التاريخ في ضباب الملحمة .الا ان فضيلة هذه الابيات من الناحية الفنية تظهر في دلالة الحروف وما تشمل عليه من زخم حماسي . ان تكراره لـ « ألا » الاستفتاحية مرتين متتاليتين ، « ألا لا يعلم الاقوام ».« ألا لا يجهلن » دل على كثير من الاعتداد والتجبر والادعاء. فهي تشتمل على معنى المجاهرة بالتحدي . وقد بدا عمرو كانه خطيب يقف في الجمهور يعلن تحديه لهم وطلبهم للمبارزة .

الألفاظ ودلالاتها على الحماسة :

ومما ينبغي ان نلحظه تكرار نون المتكلـــم ، وهي حرف مشدد ، كثير الصخب ، ذو رنة مثيرة ، قاسية . ففي البيت الاول وردت أربعـــاً . وقد اشتدت في البيت الثاني اذ قال « لا يجهلن ». فهذه النون التوكيدية المسبقة بما اسلفنا من حروف مجهـــورة حماسية ، شديدة تؤثر كثيراً في بث الحماسة واجوائها . ان القصيدة الجاهلية تبدو من خلال هذه هذه الابيات او بالاحرى من خلال هذه القصيدة ، خطابية النبرة ، تعتمد المعـــنى العنيف والحروف والالفاظ الصخابة ، التي تشتد وتنزو حتى يؤخذ السامع ويتأثر برنة الالفاظ والضجيج ، قبل ان يفهم المعنى . فكأن الحماسة هي في الحروف والالفاظ، وفي صياغة العبارة قبل ان تكون في المعنى المجرد . و مهما يكن . فان اسلوب الشاعر يتنوع . فبعد ان يكون جارياً على الاسلوب المباشر ، نراه يتوسل.فجأة بالاسلوب غير المباشر ، حيث يكثر النداء « الا » ويكثر التساؤل « باي مشيئة ...باي مشيئة ».ونراه ايضاً يعـــود الى اسلوب التقريع الذي ينقضّ بالنقمة والوتر: « رويداً ، متى كنا لامك مقتوينا » . اما التكرار ، فانه تعبير عـــن النفسية البدائية التي كانت تؤكد من خلال المراجعة . وقد شهدنا نماذج منه في شعر المهلهل والخنساء ، كما اننا نشهد نماذج منه في الشعر البدائي ، جميعاً . وهو الى ذلك يوافق طبيعة الاسلوب الخطابي الكثير الالحاح .

ذكر أجداده :

بعد هذه الأبيات . ينصرف الى ذكر اجداده ، فيقول :

ورثنا مجد علقمة ابن سيف   أباح لنا حصون المجد دينا

ورثت‌مهلهلاً والخير منه.زهيراً   نعـــم ذخر الذاخرينـــا

وعتّاباً وكلثوماً ، جميعـــاً   بهم نلنا تراثَ الاكرمينـــا

ومنه قبلة الساعي كليبٌ فأيّ المجد إلا قد ولينـــا
متى نعقد قرينتنا بحبـــل تجذّ الحبل أو تقص القرينا

هذه الابيات تحقق لنا ان الشاعر الجاهلي كان محاميـــاً يدافع عن قضية قبيلته،ويؤلب البراهين التي تبين ان الصواب بجانبه. ان اجداده ، من علقمة بن سيف والمهلهل ، واخيه كليب بالاضافة الى زهير وعتاب وكلثوم ، هؤلاء اشبه بالاعمدة التي يبنى عليها صرح الملحمة . وقد تضاعفت بذلك بطولته ، لانها ليست فيه وحسب ، بل في اجداده ايضاً . فكأن حياته وحياتهم ، اسطورة مستمرة من البطولات والعظمة . لعل هذا ما يتفق مع روح الملحمة ، لانها كما شهدناها في الالياذة ، تتغنى بالبطولة الفردية ، لكنها ، عبر هذه البطولة الفردية ،تتراءى لنا اجيال من البطولات التي تمرس بها شعب باكمله . فالملحمة تغدو بذلك وجهاً اسطورياً لقوة تنازع البقاء والمصير . ولعل ما نشهده فيها من شدة الفتك، انما هو مظهر من مظاهر الوحشية التي يفترس بها القوي الضعيف.

ومهما يكن من أمره فان ما نشهده في القصيدة الجاهليـــة من اجواء الغلوّ والاسراف ليس سوى لمحة او فلذة مما نشهده في الملحمة الطبيعية . وقد يكون من التجوز ان نعتبر ما نعثر عليه في قصيدة عمرو وسواه ، ملحمة ؛ لان الملحمة الطبيعية ، تقتضي بيئة ، وحضارة ونعيم استقرار لم يكن متيسراً لدى الجاهليين . ولقد نفذ عمرو الى ذروة هذه الأجواء الملحمية في قوله :

وانا المانعون لمـــا اردنا وانا النازلون بحيث شينـــا
وانا التاركونَ اذا سخطنـــا وانا الآخذون اذا رضينـــا
وانا العاصمون اذا اطعنـــا وانا الغارمون اذا عُصينـــا
ملأنا البرّ حتى ضاق عنـــا وظهر البحـــر نملأه سفينا
لنا الدنيا ومن اضحى عليها ونبطش حين نبطش قادرينا
اذا بلغ الفطـــام لنا صبيٌ تخرُّ لـــه الجبابر ساجدينـــا

حكم نهائي :

لا شك اننا نشعر اثر قراءتنا لهذه القصيدة انها تضعنا في قلب تجربة خاصة تذكرنا بالاجواء التي نألفها في الملحمة . ذلك ان الاعمال التي تتحدث عنها هي اعمال بطش وفتك وحروب، الا اننا اذ نتفرس بها ونقيمها وفقاً للنواميس العامة الشائعة للملحمة الطبيعية ، نتحقق أن ثمة فروقاً هامة بين هذه المعلقة والملحمة . فالخارقة التي هي العنصر المهم في الملحمة ، لا تكاد تشخص في المعلقة بشكلها الطبيعي . ذلك انه لم يكن ثمة حدود في عالم الاغريق بين الواقع والخيال ، ينتقلون من الاول الى الثاني ، دون أن يشعروا باستحالة هذا الانتقال. اما الجاهلي فلم يكن لديه هذا التوحيد بين عالمي الخيال والواقع . وما نلقاه لديه من الاسراف بالغلو ، ليس سوى حدة شعور بالاشياء التي تعتريه . واذا ما أردنا ان نتحرى عن الخارقة ، فانها تبدو لنا خارقة انسانية . وليست خارقة ما ورائية . الخارقة في المعلقة هي في قوة بطش بني تغلب وليست في تدخل الجن والشياطين لمؤازرتهم .

وهناك فرق جوهري آخر ، اذ نكاد لا نلمح اثراً للشاعر نفسه عبر الملحمة الطبيعية . فهو يتغنى ببطولة سواه من بني قومه . أما عمرو ، فهو بطل الملحمة ، كما انه في الآن ذاته شاعرها . فالموضوع خلال القصيدة يتنقل من الشعب والاسطورة الى الفرد والواقع . والملحمة الطبيعية ليست تاريخاً بل مارد أسطورة ينبثق من قمقم حادثة تاريخية . وهي لا يمكن ان تنشأ غب الحادثة مباشرة وانما تقتضي كثيراً من التداول . وبعداً في الزمن . حتى تكتسي بالوهم . ويقدر لها الاختمار الزمني الذي يحول واقعها الى اسطورة . فبين الحادثة التاريخية وملحمتها . ينبغي ان يكون ثمة قرنان او اكثر من البعد الزمني . اما قصيدة عمرو فهي وليدة اللحظة المباشرة . لقد ارتجلها ارتجالاً او على الاقل نظمها في زمن كثير الاقتراب من زمن حدوثها .

وثمة ايضاً فرق مهم بين الملحمة الطبيعية والمعلقة. ففي الالياذة نشهد كثيراً من الاشخاص الذين تتضح شخصيتهم ويظهرون بسيرتهم المفصلة . ففي الالياذة نشهد مثلاً ، اخيل وهكتور ، واغاممنون ، وباريس وهيلانه . اما الاشخاص في هذه المعلقة وفي سواها ، فهم مغشيون ، كثيرو الضباب . لا تظهر منهم سوى ملامح غامضة ، واحياناً لا نعرف منهم سوى اسمائهم .واذا اضفنا الى هذه الفروق ، مميزات الشكل أي الابواب والفصول ، والمشاهد التي تشخص في الالياذة ، دون ان تتيسر لها المعلقة ، يتحقق لنا ان قصيدة عمرو بن كلثوم ليس فيها من شروط المعلقة سوى التشابه في الاجواء والأعمال الخارقة ، دون ان تتفق معها في الشروط الجوهرية الاخرى . لهذا فان هذه القصيدة تمثل واقع الشاعر الجاهلي ، كما كانت الالياذة تمثل واقع الشاعر الاغريقي ، وذلك ، نظراً لاختلاف البيئة والحضارة فيما بينهما .

الشعر السياسي

بائية النابغة في مدح عمرو بن الحرث الغسّاني

مقدمة وتلخيص :

بعد ان تواقع النابغة مع النعمان ، نجا بنفسه الى بني قومه ، ثم ما عتّم ان قدم الى الغساسنة مستعيضاً لديهم عمّا كان قد افتقده لدى المناذرة . ولقد استهل القصيدة ببيتين وصف بهما ألمه وتسهده ، وتباطؤ النجوم دونه ، ولعله لم يقصد بهما الى الملك الغساني بل كان قد نظمهما في خوفه من أبي قاموس ، ونسبهما الى الغساسنة ، مع كثير من الحيل الذهنية . ومهما يكن ، فان النابغة كان قد بلغ خلال تلك المرحلة الى استقرار في الاسلوب الفنّي ، وظهرت معالم قصيدته المدحية ، حتّى ليمكن ان نعتبر القصيدة التّي نحن بصددها نموذجاً لشعره في المديح والسياسة .

استهلّ الشاعر قصيدته متحدثاً عن ليل همومه الابدي ثم التفت الى مدح عمرو ، ذاكراً أياديه وأيادي قومه التّي لا تمنن أو تؤذي . أما بطولتهم ، فهي شائعة ، حتّى انهم يكادون لا يباشرون الحرب حتّى يُدرك النـاس انهم سينتصرون . ولعل النابغة شعر ان المبالغة التّي تشخص في هذا المعنى ، لا تكفي لتعظيم الغساسنة ، فتعدّى الناس بمعرفة بطولتهم الى الطير ، وجعل الطيور تتبع جيوشهم طمعاً بالتغذي من جيَف القتلى . فالطيور والغربان والنسور ومـا

أشبه ، هذه جميعاً ترافق رجال بني غسان ؛ حتى اذا أغاروا أغارت معهم لتقع على القتلى . ومن ثم ينصرف الى وصف الطيور في انتظار نتيجة المعركة ، وقد شبّه النسور وسائر الكواسر وما عليها من الريش بشيوخ يرتدون الفراء .

بعد ان يستوفي حاجة القول في الطير يتصدّى الشاعر لخيل الغساسنة ، ذاكراً ندوبها وجراحها اليابسة ، دلالة على خبرتها في الحروب ، أما الفوارس فانهم يفجّرون الرؤوس ويفرّقونها شظايا ، ويودون بحواجبها . ومن الفرسان ، يستطرد الى الرماح التي فلّها قراع الكتائب ، والتي تورّثت من أزمان ايام حليمة[1] حتى ان ضربة السيف منها تقدّ الدرع الفولاذي المضاعف ، ويبقى فيها من الشدة ما تقدح به الشرر .

وبعد ان تصدّى الشاعر هكذا الى بطولة الغساسنة في الحرب ، جعل يعرض الآن الى اخلاقهم ، واصفاً بأسهم ودينهم القويم ، واحتفالهم بعيد السباسب أي الشعانين ؛ ثم يذكر نعيمهم العريق وعدم اغترارهم بالإنتصارات وتخاذلهم بالانكسارات :

كِلِيني لِهَمٍّ ، يا أُمَيْمَةَ ، ناصِبِ ، وَلَيْلٍ أُقاسيه ، بَطِيءِ الكواكبِ[2]
تَطَاوَلَ حتى قُلْتُ ليس بمُنقَضٍ ، وليس الذي يَرْعى النجومَ بآئبِ[3]

---

١ – اسم موقعة انتصر بها الغساسنة على اللخميين .

٢ – كليني : دعيني . أميمة ، بالفتح والاحسن بالضم ، قال الخليل : من عـادة العرب ان تنادي المؤنث بالترخيم ، فلما لم يرخم هنا ، بسبب الوزن ، اجراها على لفظها مرخمة ، واتى بها بالفتح . ناصب : متعب . بطيء الكواكب : لا تغور كواكبه .

٣ – أراد براعي النجوم نفسه ، وقيل : أراد به الصبح . ويروى : الذي يهدى ، بدل يرعى ، اي الذي يتقدم النجوم في الظهور .

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازِبَ همِّه ، تضاعفَ فيه الحزن من كلِّ جانب[١]

عليَّ لِعمرو نِعمةٌ ، بعدَ نِعمةٍ لوالِدِه ، ليست بذاتِ عَقارِب[٢]

حَلَفْتُ يميناً غيرَ ذي مَثنويَّةٍ ، ولا عِلمَ ، إلاَّ حسنُ ظنٍّ بصاحب[٣]

لئن كان للقَبرينِ : قبرٍ بجِلَّقٍ ، وقبرٍ بِصَيداء ، الذي عندَ حارِب

وللحارِثِ الجَفْنيِّ ، سيِّدِ قومه ، لَيَلْتَمِسَنْ بالجيش دارَ المحارب[٤]

وثِقْتُ له بالنَّصْرِ ، إذ قيلَ قد غزت كتائِبُ من غَسَّانَ ، غيرُ أشائب[٥]

بنو عمِّه دُنيا ، وعَمرو بن عامرٍ ، أولئكَ قوم : بأسهم غيرُ كاذب[٦]

إذا ما غَزَوا بالجيش ، حلَّق فوقهم عَصَائِبُ طيرٍ ، تهتدي بعصائب[٧]

يُصاحبنَهم ، حتى يُغرن مُغارهم ، من الضَّارياتِ ، بالدماءِ ، الدَّوارب[٨]

---

١ – أراح الهم : رده اليه . العازب : البعيد . يقول : رد هذا الليل علي همومي التي نسيتها بالنهار .

٢ – علي لعمرو نعمة حديثة بعد نعمة قديمة لوالده لم يكدرهما من ولا أذى .

٣ – حلفت يميناً ، قال الاصمعي : تقدير الكلام لئن كان هذا الممدوح ابن هذين الرجلين اللذين في هذين القبرين يعني الأب والجد . وغير ذي مثنوية . اي لم يستثن فيها ثقة بصاحبه .

٤ – الحارث الجفني : هو ابن شمر الغساني ، وقوله : ليلتمسن هو جواب القسم المقدر .

٥ – الأشائب : الاخلاط من الناس . يريد انه غزا بغسان لم يحتج ان يستعين بسواها .

٦ – بنو عمه دنيا : اي الادنون .

٧ – العصائب : الجماعات . يريد ان النسور والعقبان والرخم تتبع العساكر تنتظر القتلى لتقع عليهم .

٨ – الضاريات : المتعودات . الدوارب : المدربات .

تراهنّ خلفَ القومِ خُزراً عيونُها، جُلوسَ الشيوخ في ثيابِ المرانبِ [1]
جوانحَ، قد أيْقنّ أنّ قبيلهُ ، إذا ما التقى الجمعانِ، أولُ غالب [2]
لهُنّ عليهم عادة قد عرفْنَها ، إذا عُرِّضَ الخَطّيُّ فوق الكوائب [3]
على عارفاتٍ للطِّعان ، عوابسٍ، بهنّ كُلُوم بينَ دامٍ وجالِب [4]
إذا استُنزلوا عنهنّ للطعنِ أرْقلوا، إلى الموت،إرقال الجِمال المصاعب [5]
فهم يتساقونَ المنيّةَ بينَهُمْ، بأيديهمُ بيض ، رقاقُ المضارب [6]
يطير فُضاضاً بينها كلُّ قَونَس، ويتبعُها مِنهُم فَراشُ الحواجب [7]
ولا عيبَ فيهم غيرَ أنّ سُيوفَهم، بهنّ فُلول من قراعِ الكتائب [8]

---

١ – الخزر ، الواحد أخزر : الذي ينظر بمؤخر عينه . يقول : ترى العقبان على أشراف الأرض تنتظر القتلى مثل الشيوخ عليها الفراء ، ويقال : كساء مرنبـاني ، اي مصنوع من جلد الارنب .

٢ – جوانح : مائلات للوقوع .

٣ – الخطي : الرماح المنسوبة الى الخط وهو بلد في البحرين تصنع فيه الرماح . الكوائب : امام القربوس .

٤ – عارفات : صابرات . الكلوم : الجروح . الجالب : الذي يبس وعلته جلبة ، اي قشرة تعلو الجرح .

٥ – استنزلوا : اذا ضاق الموضع على الدابة نزل الفارس عنها للطعن . أرقلوا : اسرعوا . المصاعب ، الواحد مصعب : الفحل الذي لم يربط بحبل قط ، فاذا ركب رأسه وأسرع الى مقصده لم يردعه رادع .

٦ – المضارب ، الواحد مضرب : حد السيف .

٧ – الفضاض : المتفرق من كل شيء . القونس : اعلى الرأس أو اعـلى بيضة الحديد . الفراش : عظام رقاق على الخياشم من داخل .

٨ – الفلول : الثلوم . القراع : المجالدة . الكتائب : الجيوش . وفي البيت تأكيد للمدح بما يشبه الذم .

تُورِّثْنَ من أزْمانِ يومِ حَليمةٍ ، الى اليوم قد جُرِّبْنَ كلَّ التجارب[1]

تَقُدُّ السَّلوقيَّ المُضاعَفَ نَسْجُهُ ، وتُوقِدُ بالصُّفَّاحِ نارَ الحُباحب[2]

بِضَرْبٍ يزيلُ الهامَ عن سَكَناتِه ، وطَعنٍ كإيزاغ المَخاضِ الضَّوارب[3]

لهم شيمة ، لم يُعطِها اللهُ غيرَهم ، من الجود ، والأحلام غيرُ عوازب[4]

مَحلَّتُهُمْ ذاتُ الإله ، ودينُهُم قَويم ، فما يَرجون غيرَ العواقب[5]

رِقاقُ النِّعالِ ، طَيِّبٌ حُجُزاتهم ، يُحَيَّوْنَ بالرَّيحانِ يومَ السَّباسب[6]

تُحَيِّيهِمُ بيضُ الولائدِ بينَهم ، وأكسيَةُ الاضريج فوق المشاجب[7]

---

١ — يوم حليمة : من ايام العرب المشهورة في الجاهلية .

٢ — تقد : تشق . السلوقي : درع تنسب الى سلوق وهي مدينة بالروم . المضاعف : الذي نسج حلقتين حلقتين الصفاح : حجارة عراض ، والمقصود هنا ما يجعل على الرأس من البيض وعلى الساعد من الحديد . الحباحب : ذباب له شعاع بالليل . يقول : اذا اصطدمت السيوف بالدروع أخرجت ناراً كضوء الحباحب .

٣ — الهام ، الواحدة هامة : الرأس . سكناته : حيث يسكن ويستقر . الايزاغ : دفع الناقة ببولها . المخاض : النوق الحوامل . الضوارب : التي تضرب بأرجلها اذا أرادها الفحل . يقول : يندفع الدم في اثر الطعن اندفاع بول النوق الحوامل اذا أرادهن الفحل .

٤ — الاحلام : العقول . العوازب ، الواحد عازب : الغائب .

٥ — محلتهم : مسكنهم . ذات الاله : بيت المقدس وجهة الشام وهي منازل الأنبياء . ويروى مجلتهم ذات الاله . قال القتيبي : تقديره كتابهم كتاب الله ، وكانوا نصارى وكتابهم الانجيل ، وهو كتاب الله عز وجل : يقول : بلادهم خير البلاد ، ودينهم مستقيم ، وهم يخشون العواقب ويخافون الله .

٦ — نعالهم رقيقة : لأنهم مترفون لا يمشون على ارجلهم . الحجزات ، الواحدة حجزة : موضع التكة من السراويل ، وطيبها كناية عن العفة ، يوم السباسب : هو يوم الشعانين ، الاحد السابق لأحد الفصح عند النصارى .

٧ — الولائد : الاماء البيض الحسان . الخز الاحمر أو كساء أصفر . المشاجب : أعواد ينشر عليها الثوب .

يَصونونَ اجْساداً ، قديماً نعيمُها، بخالصةِ الأردانِ، خُضرِ المناكبِ[1]
ولا يَحْسبون الخيرَ لا شرَّ بعدَه، ولا يَحسِبونَ الشرَّ ضربةَ لازبِ[2]
حبَوتُ بها غَسَّانَ إذ كنتُ لاحقاً بقومي ، وإذ أعيت عَليَّ مذاهبي[3]

نقد وتحليل :

هذه هي المعاني التي ألم بها النابغة جملة في قصيدته وهي كما بدا من موجزها معان تعمد الى المبالغة بالمدح ، على عادة الجاهليين وسائر الشعراء العرب .

يستهل النابغة قصيدته ببيت غنائي ، ذاكراً ليل الهمّ الذي يقاسيه ، معتمداً الصورة التي توحي بحالة نفسيّة . فالنابغة ، كما قال ، يقاسي ليلاً ، فلو انه قاسى حزناً لكان المعنى عادياً ، شائعاً ، لا طرافة ، ولا ابتكار فيه . ولكنه فيما جعل يقاسي ليلاً ، فانه قد ألمّ بمعنى لم يكن الجاهلي يدركه ويتصل به دائماً، لانه يقتضي شيئاً من التجريد او الخيال المعنوي . ان مقاساة الليل تعبير نفسي لان النابغة انتقل من تشبيه الحزن بالليل ، وجعل الحزن ليلاً . اي انه تخطى الحدود التي تفصل بين الهموم والليل ، ووحّد بينهما فأصبح الايل حزناً والحزن والحزن ليلاً . لذلك فهو يقول انه «يقاسي ليلاً» ولم يقل انه يقاسي حزناً . ويقيني ان الفرق كثير البعد بين التعبيرين ، لان مقاساة الحزن هي معنى نثري منقول ، أما مقاساة الليل فتعبير وجداني انتقلت به الصورة من كونها شعوراً في النفس ، لتصبح صورة في العين . فالنابغة بذلك جعل يُبصر الهـمّ بعينيه بقدر ما يعانيه في قلبه .وهذا جميعاً يدل على ان الشاعر قد تخلّص ذهنه .أحياناً

---

١ – الخالصة : الشديدة البياض . الاردان ، الواحد ردن : مقدم كم القميص . يقول : ثيابهم بيض واكمامها بيض ولكن مناكبها خضر ؛ وتلك ثياب كانت تتخذ لملوكهم .

٢ – يقول : قد عرفوا تصرف الزمان وتقلبه ، فلا يغترون بشيء من احواله .

٣ – أعيت مذاهبي : ضاقت وسدت .

من وطأة المادة وتحرر ، فعرف الاصقاع النفسية الصافية ، وشيئاً من حلولية الرمز الذي يوحّد بين ذاتي المشبه والمشبّه به .

وجوه أخرى :

ولعل هذا البيت يمثل وجوهاً أخرى من مميزات النابغة في الاسلوب الفني . فنحن نرى انّ الفاظه تسهم في تصوير المعنى وتشخيصه . إذ جعل حروف اللين تكثر فيها . ان الف المشاركة التي شخصت في لفظة «أقاسيه» فيها كثير من معنى الليل الذي تخايل انه «ليس بمنته» كما ان توزيع حروف اللين ، عبر البيت ، فيه كثير من التوقيع الذي يبثّ الشجو ويظهر الكآبة . ولعل فضيلة الموسيقى فيه لا تقل عن فضيلة التصوير ، فالنغم موحش كالتجربة ، او كأن الشاعر يغشى حالته بالحروف ، وليس يصفها بالمعاني . فالنابغة في صياغته الشعرية ، لا يعتمد على البديهة المرتجلة ، وانما لديه كدّ قاتم ، خفي ، فهو ينظم وفقاً لأسلوب فني يرى ان الشعر لا يبلغ صفاءه بالصور والمعاني والافكار بل بالموسيقى التي تواكبه بصمت واختفاء من الداخل.انهيعبّر بالنغم كما يعبّر باللفظ والمعنى والصورة . ولعلّ النغم أشد تأثيراً لديه من المعنى وسائر أساليب التعبير الشعري . ذلك ان لديه براعة فائقة في انتقاء الحرف الذاهل ، الذي يُغني بقدر ما يعبر . لذلك نشعر أن الحروف في هذه الابيات، تتضوّع من نفسه، من تجربته وليست تؤخذ أو تستعار من ذاكرته وذهنه . لقد أتى بحرف لين ثم بهاء مفتوحة تعقبها ياء مقطع ممدود ، ثم ياء والف . فتولد من ذلك جميعاً نغم يتآلف تمام التآلف مع الحالة الداخلية في النفس ، حتى لنتأثر بالنغم قبل ان ينفذ المعنى الى ذهننا . فكان النابغة يبدع كثيراً بالذهول الذي في النغم ، أو كأنما شعره نغم في الحروف عوضاً ان يكون في الوتر .

وربما خُيل للشاعر ان المعنى لم يتضح تمام الوضوح ، ففسره بقوله « بطيء الكواكب ».هذه صورة تؤكد المعنى السابق أو تجلوه ، لكن النابغة لا يكتفي

بذلك وانما يكرر المعنى من جديد. فيذكر انه « يراعي النجوم » حتّى أوشك ان يُقضى عليه دونها . ويقيني ان هذا التكرار ليس استطراداً وتمضغاً ، وانما هو محاولة مجزأة للانتصار علـى التجربة الداخلية في نفسه ، وتجسيدها عبر الحروف . ان التجربة بما فيها من اغوار وظلال لا يتيسر تجسيدهـا للوهلة الاولى ، لذلك يغلب ان يتردّد عليها تردداً .

خيال جاهلي :

لا شك ان الصورة التي ألمّ بها ، للتعبير عن وطأة الليل ومرافقته للنجوم هي صورة حيّة فيها كثير من صدق التعبير عن حال المؤرق المسهد الذي يرهقه الليل ، ولكن الشاعر انهار به من ذروة الخيال المعنوي الذي خبر التجريد ، الى واقع الخيال الجاهلي الذي يتشبّث بنقل الاشكال العادية . وهكذا فان الشعر كما اسلفنا مراراً، هو ابن البيئة يعبر عنها، ويتأثر بها فيما هو يعبر عن نفسه .وثمة وجه آخر للعملية الفنية يشخص في الأ بيات التي سلفت. ان النابغة يكاد لا يعبر بالمعاني السافرة المباشرة بل يتوسّل غالباً الاسلوب غير المباشر أو الصورة.فهو يقول «يرعى النجوم » و« بطيء الكواكب » وهما صورتان لا يصرّحان بمعنى بل نفيد المعنى في تفسير المشهد الذي يمثلانه . وهكذا ، فان بطء النجوم يفهمنا ان الشاعر في حالة مـن الأرق وانه ينتظر الصباح حتى جعـل يخيّل اليه ان الكواكب تدب ببطء شبيه بالرسوّ أو الجمود . الواقع ان النجوم ليست بطيئة وليست مسرعة ، كما ان واقعها لا يتغير ؛ لأنه واقع علمي مرتبط بناموس جبري ، أبدي . لكن البطء هو من نفس الشاعر وقد خلعه على مظاهر الطبيعة ، حتى اصبح يُنمي اليها ، ما يشعر به أو يخيّل اليه .

هذه هي المميزات الفنية التي تنبري لنا في البيتين اللذين تحدث بهما عن ليل همومه ، وكأن ذلك لم يستوف جميع ما في نفسه من هموم ، فأردف يقول :

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازِبَ هَمّه تضاعفَ فيه الهمُّ من كلِّ جانب

هذا البيت عميق الصدق من الناحية النفسية ، اذ ان الهمّ لا يفد وحيداً وانما الهموم كالذئاب ، تأتي جماعات وتساور النفس أو تطبق عليها من النواحي جميعاً . وهكذا فان الهم الواحد ايقظ همومه الماضية حتى تلبّدت في أفقه ، فلم يعُد الهمُّ همّاً بل غدا يأساً اذ جعل الشاعر يتخيل ان الليل غير منقضٍ ، أي ان ماضيه هو سلسلة من الهموم ؛ كما ان غده ايضاً سيكون غد هموم وشقاء . من هذا القبيل يمكننا أن نتمثّل بالأبيات السابقة على الغنائية الصافية الحيّة في شعر النابغة ، لأنها تعبّر عن الجذور والحالات الغائرة في اعماق وجدانه .

تحول مفاجىء وتعبير صوري :

من هذه الوجدانية ينتقل الشاعر ، فجأة ، الى الحديث عن نِعَم عمرو ، ونِعَم أبيه قبله . فهي عريقة من الوالد الى الولد . وهي كذلك ليست ذات عقارب ، أي انها لا تُمَنَّن . ولقد عاد الشاعر بذلك الى التعبير الصوري . فهو لم يقل ان الغسانيين لا يُمنُّون ؛ وانما جعل نِعَمهم ، دون عقارب . وهكذا ، فقد عوض بلفظة عقرب ، عن معنى التمنن . وربما بالغ بالمعنى ذاته ، إذ مثل عذاب الانسان الذي يُمنَّن . فالمنة تلدغ المرء كأنها عقرب . لا شك ان هذا المعنى يعبر عن وجه من وجوه نفسية النابغة الذي كان يتكسب بشعره ، وربما شعر مراراً كثيرة بأن الذين يضعون مالا في يده ، كأنما هم يضعون عقرباً لكثرة ما يتمننون عليه به .

وأيّاً ما كانت الحال فان النابغة توسّل بهذا المعنى لينفذ من المقدمة الغنائية الى المديح باسلوب متّصل ، غير مباشر ، او كما كان يقول الاقدمون ، « بحسن تخلُّص » . فهذه النِعَم هي التي تظهر سبب عنائه الذي أمعن بالحديث عنه في الأبيات الأولى . انه يحزن وييأس لانه لم يتمكن من ايفاء جميلهم ، مهما اشتد ومهما بالغ في مدحهم .

أسلوبه في المدح :

ولعل هذا الاسلوب هو من مميزات النابغة في المدح ، اذ يمعن بالتذلل والتخوف والتضاؤل ، ليمعن بتكبير الممدوح وتعظيمه . انه يتصاغر ليكبر غيره من الذين يتودّد ويتقرب اليهم مستدراً لنعمهم . وهكذا ، فان اعترافه بنعمهم عليه كان احتيالا باسلوب غير مباشر ، لاستدراك تلك النعم .فهو اذ أظهر قدم التعاطي بينه وبين الغسانيين ، كأنما كان يطلب منهم نعماً ،مثبتاً حقه بها، لأنهم قد قسموها له منذ زمن قديم . إنّ اثباتها في الماضي هو اثبات لها بصورة غير مباشرة في الحاضر . ذلك كان اسلوب النابغة في التقرّب والطلب يعتمد على السيكولوجية النفسية العميقة التي لا تتجه الى الاستعطاء ، بل تؤدي بالممدوح الى حالة لا يمكنه ان يتنصّل بعدها من العطاء . فالنابغة فنّان بطلَبه. فنّان في صياغة شعره،يتقن اساليب الطلب والتقرّب، كما يتقن أساليبالقول.

التطور الفني وآفة الارتزاق :

والنابغة في شعره يوهمنا انه لا يعمد الى الانتقال المفاجىء الخاطف، وانما يتطور تطوراً من معنى الى آخر ، مما نعجب له في ذلك العصر حيث كانت القصيدة مجموعة من الاجزاء المتباعدة المتنابذة . فبعد ان تحدّث عن نعم الملك جعل يقسم بجدوده ، انه سوف يفعل فعلهم في قيادة الجيش الى دار العدو . ولعل هذه الابيات ، جميعاً ، هي وسيلة للتخلص من المقدمة الى المدح المباشر. فالقصيدة، بالرغم من تطورها وانتقالها بسببية. تبقى مطوية على كثير من القلق الداخلي إذ ان الشاعر طفق يتوسل بالمعاني الذهنية ، القصْديّة ، لينتقل من فكرة الى اخرى ولم يكد يصل الى المدح ، اي الى الموضوع الا بكثير من العياء والصعوبة ، وبعد ان تهالكت وحدة القصيدة واعتراها القلق . ان شعر المدح يكاد لا يتيسّر بالجو الملائم للعمل الفني الصرف ، لان الشاعر لا يتجه فيه الى نفسه ، بل يوفّق بينها وبين ضرورة القول . لذلك نشهد

ان القلق والتمكك والصنعة تشوبه وربما تضعفه او تميته . هذا الشعر هو غالباً شعر الشرك ، لا يصفو ولا يخلص للفن بل يزدوج بين الفن وغاية خارجية ، تعيقه غالباً عن صفائه ، تلك غاية ارضاء السامع والممدوح . ان الارتزاق بالشعر أكدى كثيراً على نقائه ، وجعله دائماً مشوباً مضاعفاً يقتسم غاية الفن مع غايات أخرى ، فهو شعر توفيق وملاءمة أكثر منة شعراً يفيض عن الوحد والخاطر .

المدح الملحمي :

ومهما يكن فان النابغة يكاد لا يجد ذاته ويمتطي جناحيه الحقيقيين ، إلا فيما ينبري للمدح الملحميّ الذي ألِفَ معانيه وأجواءه . فهو يقول :

وثقتُ له بالنّصْرِ ، إذ قيل قد غزت كتائبُ من غسّانَ ، غيرُ أشائب
بنو عمّهِ دُنيا ، وعمرو بنُ عامرٍ أولئك قومٌ ، بأسُهُم غير كاذب
إذا ما غزَوا بالجيش ، حلّق فوقهُم عصائبُ طيرٍ ، تهتدي بعصائب

هذه المعاني هي من معاني المدح المباشر إذ جعل يمدح الملك بما يطربه ويغويه ، ويحقق له بالفاظ ما يتمناه وينساق اليه بالاعمال ، وربما توسّل الشاعر بالمبالغة المسرفة ، لينفذ الى غايته . فهو لم يقل إنّ الناس تدرك انتصارات الغساسنة ، لأن هذا المعنى بالرغم من غلوّه لا يجاري عادة المبالغة التي درج عليها شعر المدح عامة . لذلك فقد توسّل معنى آخر اكثر مغالاة ، إذ ارتفع من الانسان الى الطير فجعلها تدرك بطولة الغسانيين وانتصاراتهم الدائمة . وهكذا ، فان المعنى الاصيل يعنى ببطولة الغساسنة وهوَ معنى اذا قيل لا يُعدّ ذا قيمة في المدح والتأثير لأنه دنيٌّ قريب . لهذا فقد تطور نازعاً من الانسان الى الطير ، لان معرفة الانسان هي معرفة عادية ، اما معرفة الطير ، فهي المعرفة الخارقة التي تدهش وتؤثر . فالمدح غدا بذلك سعياً وراء اساليب المبالغة التي تستر المعنى

الأصيل وتقنعه ، وتكسوه بحلّة من الجدّة التي تبتعد له غاية البعد عن واقعه الاصيل . وهذا يدلنا ان طينة المعاني هي طينة واحدة وان براعة الشاعر ليست في استكشاف معاني مبتكرة جديدة بل في اتخاذ المعنى القديم واعطائه شكلاً جديداً . فالمعاني الشعرية بذلك كالانسان يكاد لا يتغير جوهرها ، وان تغيرت حللها . ان الشاعر في المدح يتخذ اطيان المعاني القديمة الهرمة ، والوان التشابيه واصباغها فيبتكر لها اشكالاً جديدة . ومما يثير انتباهنا ان المبالغة لم تقتصر على معرفة الطير ببطولة الغسانيين ، وانما جعل يغالي فيما بين الطير نفسها ،حتى غدت عصائبها تهتدي بعضاً ببعض . وهكذا انتقل مشهد البطولة من الارض الى السماء ، وأصبحت الطير جزءاً من جيوش الغساسنة . تكاد لا تتحرك أو تنتقل حتى ترافقها . واننا إذ نتذكر ان الغريزة هي التي تسيّر الطير ، ندرك مدى المبالغة التي فتَقَ بها النابغة لبطولة الغسانيين . ولعل الاسلوب الذي اعتمده هنا يمكننا ان نسميه اسلوب الغرابة والدهشة ؛ فنحن إذ نرى الطير ترافق جيوش الغساسنة ، ندهش لذلك ويكون تأثرنا بفضيلة الدهشة والحوادث الخارقة اكثر من تأثرنا بالتحليل الداخلي للنفس .

الانفعال العصبي والنشوة الفنية :

ان مدح النابغة ، كسائر المدح العربي ، قلما يعتمد النفس كمصدر للتمعن والتوغل في التجارب الشعرية وانما يصدر الى الخارج ، متوسّلاً بالحوادث الخارقة المدهشة وربما الصاعقة التي تحدث انفصالاً اكثر مما تبثّ نشوة. فهو يوغل بالابتعاد خارج النفس ، عوضاً عن ان يوغل بالتعمق في اغوارها . لا شك ان صورة الطير في الخارج ، تذكي ما في نفوس الغسانيين من ميل للتفاخر بقوّتهم ، وتستثير فيهم شعور العزّ فيطربون بقول الشاعر ويُغدقون عليه ، أو يقرونه .

وقد كان العرب عامة يعتقدون ان الشعر الصحيح هو الذي يفي بغرض

القول الذي يتصدّى له . لهذا كانوا يتجهون للمعاني التي يستوفون بها حاجتهم مصوِّرين المثال الاعلى الذي يمكن ان يصوروا به موضوعهم . فقد جعلوا يمثلون الأشياء في المطلق ، متجاوزين عن واقعهم الخاص وعما يعانونه ازاء الموضوع وتحت وطأته . لهذا أتت معانيهم وم اضيعهم متشابهة متناسخة ، لانها تعرض المثال أو نموذجاً ينقلون عنه ويترددون على مظاهره بصورة أدبية دائمة. ان ما ذكره النابغة من أمر الطير التي ترصَّد جيش الغساسنة ، يتفق مع حاجة موضوع المدح ، لكنه افتقد رعشة الاخلاص الذي يفيض فيضاً أو يتصعّد تصعداً من أعماق النفس . فاذا ما قدرنا الشعر بالنسبة لاستيفائه حاجة القول ، فان قيمة النابغة تتعاظم وتسمو وربما تغدو فريدة . فهو قد نفذ الى ذروة هذا النوع من الشعر الذي يتصاعد ويرتقي فيه المعنى اللاحق على المعنى السابق ، متسامياً بالمبالغة حتى المستحيل . أما اذا قدرنا الشعر بتعبيره عن خفايا النفس البشرية ، وايغاله في ظلمتها لالتقاط الرعشة الحيّة الطافرة من أعماقها ، فان النابغة ، قد لا يعدم تدراً ، لكنه يصعب ان نعتبره من رواد الظلمة الخاطفة او الرعشة الهاربة . فهو يعني بالصقل والغلو ، ولا يستغرق بالتأمل والذهول .

الواقعية وضعف التصميم والبناء :

هذا هو الواقع الفني الذي شخص في تلك الأبيات ، وثمّة وجه آخر يطالعنا خلال الأبيات التالية ، فيما يتصدّى لوصف الطير التي تتبّع الغسانيين :

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهُم عصائبُ طيرٍ ، تهتدي بعصائب
يُصاحبنَهم، حتى يُغرنَ مُغارهم من الضّاريات ، بالدّماء، الدّوارب
تراهنَّ خلف القوم خُزراً عيونُها، جُلوسَ الشيوخِ في ثياب المرانب
جَوانِحَ، قد أيقَنَّ أنَّ قبيله ، إذا عُرِّضَ الخَطّيُّ فوق الكواثب

ان الشاعر استطرد الى وصف الطير بذاتها معتمداً التفصيل ، وهو بذلك يتصدّى للطير مباشرة . لكنه يتجه الى الغسانيين بصورة غير مباشرة فبقدر ما تعظم مطاردة الطير للجيش بقدر ذلك يعظم الغسانيون . فهـو يمدحهم من خلال الطير .

ولكن الشاعر لا يعتم ان ينحدر من سماء الطير الى ارض الموقعة حيث الخيل والليل : .

على عارفاتٍ للطّعانِ، عَوابِسٍ، بهنّ كُلُوم بيـنَ دامٍ وجالب
إذا استُنزلوا عنهنّ للطعنِ أرقلوا إلى الموتِ،إرقالَ الجِمال المصاعب
فهم يتساقَونَ المنيَّةَ بينَهم، بأيديهم بيض، رِقاقُ المضارب
يطيرُ فُضاضاً بينَها كلُّ قَونَس، ويتبعُها مِنهُم فَراشُ الحواجِب

ان وصف الخيل التي أناط بها الكلوم الدامية والجابية يجري على طبيعية الوصف المدحي الذي يستوفي المثال الاعلى لجميع المعاني التي يلمّ بها . الا ان النابغة يكاد أن يعيا أحياناً ، فلا يوفّق الى الصورة المثالية الخالية من الشوائب. فهو يقول ان الفرسان يتَسَاقون المنيّة بينهم ، اي ان الغساسنة يسقون ا وت لاعدائهم ، كما أن أعداءهم يسقونهم الموت . لا شك ان القول صحيح ، لانه لا يعقل ان يموت من الأعداء فقط دون الغساسنة . لكن هذا الحادث او هذه الواقعيّة لا تتفق مع الجو المثالي الذي ما انفكّ الشاعر يصوره لنا منذ مطلع القصيدة . لقد انهار بنا من سماء الاسطورة والخارقة الى عالم الواقع الجزئي النسخي . فشوّه بتلك الواقعية المهيضة المثال الذي كدّ وأرهق نفسه في رسمه عندما تحدث عن الطير التي تأكل من جثث الأعداء . ولعلنا نشهد ان الشاعر ، على العكس، نقَضَ في هذا القول ما سبق ان بالغ بتأكيده سابقاً. ذلك انه اذا كان الفرسان يتساقون المنيّة فيما بينهم ، اي اذا كان فرسان الغساسنة يموتون كما يموت فرسان الأعداء ، فان الطير لا تغتذي فقط من

جثث العدو وانما تغتذي من جثث الغساسنة أيضاً ، اي انها لا تعود تتبع جيوش الغساسنة وحدها ، وانما تتبع جيوشهم وجيوش اعدائهم . وذلك يخالف المعنى الذي كان النابغة يتمطى بين ويردده معجباً . مغتبطاً بجدّته وبراعته . وهكذا . فان الصورة اللاحقة نقضت الصورة السابقة في شعره وأعدمت تأثيرها . ذلك أن النابغة في مدحه كسائر الجاهليين لم يكن لديه قضية متسلسلة متلاحقة . يتابع تطوّرها في نفسه لينقلها بصدق وواقعية ، وإنما كان يهذي بمعان ، وفقما يعرض لخاطره ، عن الموضوع الذي يتصدى له ، إذ لم يكن لديه تصميم ولا هندسة . ولهذا نرى المعنى اللاحق ينخفض عن المعنى السابق في دلالته ، وربما ينقضه فيغدو تكراراً لا يجدي الشعر تأكيداً . وانما يعيد ما سبق فيه او يشوهه لأنه يهدم الصورة المثالية التي سبقت ان ارتسمت في ذهننا . ويقيني . ان هذه الآفة ليست آفة النابغة بذاته وليست آفة أيّ من الشعراء ، وانما هي آفة العصر المتفكك المتنقل وتقليد الشعر الذي كان يرى قيمة البيت في استقلاله عن القصيدة التي يتصل بها أو يَردُ من قبلها . ولو كانت القصيدة ذات وحدة حيّة ، لكان انتظم الشعر بهندسة مُحكَمة الترابط ، يمتدّ السابق منها ويتطور عبر اللاحق ، وتشتمل القصيدة جميعاً على معنى عام لا يُتّخذ من بيت معين خاص بل من المعنى العام الذي تفيض منه معانيها جملة .

عودة الى الاجواء الملحمية :

هذه آفة نشهدها في الشعر الجاهلي عامة إذ نرى الشاعر يلمّ بمعنى في غاية البعد والغلوّ ثم ينهار الى معنى يبدو عادياً مبتذلاً بالنسبة للمعنى السابق . وكأني بالنابغة لا يُحجم عن الغلوّ والاكثار ، يكاد لا ينقطع أو يسفّ عنه لحظة حتى يعود اليه . هاكه يصف الضربة الملحمية الأسطورية بقوله :

يَطير فُضاضاً بينها كُلُّ قونَس، ويتبَعُها مِنهمْ فَراشُ الحواجِب

لعل هذا البيت يمثل لنا الفلذات الملحمية في الشعر العربي . فهذه الضربة بما فيها من قوة جعلت الرأس يتطاير كالشظايا ، وبما فيها من قسوة وشدة على احتمال المشاهد المفجعة غدت ، بدون شك ، شبيهة بتلك الضربات التي تتحدث عنها الالياذة ، حيث كان البطل الواحد يضرب في اعقاب جَحْفل من الجيش فينتك به ويدبّ فيه الذعر . ولعل القصيدة جميعاً تشتمل منذ هذا البيت على الجوّ الملحمي الذي بدت تباشير منه في صورة الطـير . هاكه يقول :

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنَّ سيوفَهم   بهنَّ فُلُولٌ من قراعِ الكتائبِ
تُورِّثْنَ من أزمانِ يومِ حَليمَةٍ   الى اليوم قد جُرِّبْنَ كلَّ التجاربِ
تَقُدُّ السَّلوقيَّ المُضاعَفَ نَسجُهُ   وتُوقِدُ بالصُّفاحِ نارَ الحُباحِبِ

ان البيت الأول من هذه الأبيات يعتمد اسلوباً جديداً للمبالغة في المدح . والشاعر في هذا يعتمد على المعنى ذي الوجهين ، انه المعنى المزدوج الذي يوهمنا في الوهلة الاولى انه يتصدّى لعيب في الممدوح ، لكننا سرعان ما نكتشف ان هذا العيب الضئيل ليس ، في الواقع ، سوى نتيجة لفضيلة عظمى من الفضائل التي يتحلون بها . ان فلول سيوفهم ليس من الضعف والتخاذل والتصدؤ وانما من كثرة القراع . فالشطر الأول بحدّ ذاته قد يشكل هجاء . لكنه بعد ان أردفه بالشطر الثاني ، فقد غدا الهجاء مغالاة بالمدح . ولعل هذا الاسلوب يضاعف المعنى ويوهم السامع بصدق القول وواقعيته ، كان الشاعر يلم بمعايب الغساسنة كما يلمّ بفضائلهم .

لا شك ان النابغة وفق في ذلك الى ما كان يسعى اليه من إكبار لشجاعة الممدوح وقومه ، ولكنه وقع في الافتعال والقصديّة ، وغدا شعره كما سيغدو البديع في الشعر العباسي ، مظهراً لعبث الشاعر بالمعنى والشكل الخارجي .

ذلك من ناحية القيمة الفنية المطلقة ، أما من ناحية المدح وما فيه من سنن

وتقليد ، فان هذا المعنى يجعل النابغة رائد المدح السياسي اذ انه ساعد كثيراً على جلاء معانيه وبعثها . فهو من أهم مكرسي تقليده ، لانه تولى معانيه القديمة، وجعل يتمطى ويبالغ بها في كل جهة ، حتى غدا شعره كداً على المعاني المعروفة المطروقة ، يعنى بتفصيلها وتلوينها ، وابتداع اشكال وحليّ جديدة لها . وهكذا فان قيمة النابغة أشد ما تبدو بالنسبة لمفهوم المدح كما يتحدد في الشعر العربي . أما من ناحية الشعر الفني الصرف ، فان قيمته قد تتدنى دون شك ، لأنه قلما عني بالتعبير المباشر عن النفس .

* *

لا بد لنا كذلك من التحدث مرة أخرى عن وصفه لضربة السيف لان الشاعر كرر الحديث عنها . في البيت السالف كانت الضربة تُطير الرؤوس شظايا، لكن الضربة التي نتصدى لها الآن ، فانما هي ضربة خارقة بلغت من الشدة والعزم حداً تقطع به الدرع الفولاذي المضاعف ، ثم يبقى فيها ما يجعلها تقدح الشرر في الصفاح . هذه الضربة هي دون شك من اعماق اسطورة المدح التي كان النابغة يكررها . ولكننا ينبغي ان ننتبه الى انه ثمة فرق بين الفلذة الملحمية التي نشهدها في شعر النابغة وسائر الاجواء الخارقة التي تطالعنا في شعر هوميروس فهي من اعماق نفسه ، وهي ميزة من مميزات شخصية يؤمن بها ويتصرف بالنسبة اليها ، كما نتصرف في هذا العصر بالنسبة للواقع. ذلك ان عصر هوميروس. كان عصر الاسطورة، اي ان الخارقة كانت تبدو له كما تبدو لنا الآن الحقيقة. وهكذا فان النابغة توسل بالخارقة كطريقة من طرق القول والغلو الشعري دون ان يصدق بها تماماً ، أما هوميروس فقد كان يؤمن بها ويعبر من خلالها عن واقع نفسه . وشتان بين الشاعرين في ذلك . ان من يعبر عما يعانيه بصدق انما يعبر في الواقع بالتجربة الشعرية الصادقة ، أما من يفترض ويؤلف ويداجي بالمعاني ، فانه يزيف على حقيقتها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نور الحُباحِب :

الا ان النابغة يعود فيربط هذا الجناح الاسطوري الهائل بالواقع . اذ يصف نار الاحتكاك بين السيف والحجارة بنور الحباحب . ولعل ذلك النور من الضآلة بحيث يضرب المثل على اختفائه ، فكيف قدر للشاعر ان يجمع اسطورة تلك الضربة مع واقعية ذلك الضوء الذي اهاض بها الى الحضيض وربما أعدمها. فبينما نحن نعجب بضربة السيف الاسطورية ، اذا بنور الحباحب ينتزعنا من وهم تلك الاسطورة ، ويعيدنا بانخذال الى الوصف الجزئي الذي بلغ من صدق التقيد بالواقع ،ان تناقض تمام التناقض مع ما سلف فيه من توهم واسطورة . فليس ثمة نسبة بين الضربة التي تقدُّ الدرع المضاعف وبصيص الحباحب الذي يكاد لا تبصره العين المجرَّدة . وكأني بالنابغة اضطر اليه استيفاء للقافية، ولولا ذلك ، لحوّل الضوء الخافت الشاحب الى شعلة ، او جذوة ، مجاريـاً طبيعية أسلوبه في المدح ، وطبيعة الاسلوب العربي عامة ، حيث تكثر المبالغات ، حتى تغدو مجموعة من الاساطير الصغيرة المجزوءة .

النسبية في الجمال والقبح :

ولعلّ واقع هذه الصورة يطلعنا على حقيقة فنية عظيمة الأهمية . ان المعنى او الملمح الذي يشخص مستقلاً مجزوءاً ، لا جمال ولا قبحاً له بذاته . وانما قد يغدو قبيحاً او جميلاً بالنسبة لما قبله وما بعده . ولقد غدا مشوباً بكثير من الضعف في الدلالة والتأثير بالنسبة لما سبقه من مبالغة هائلة . ذلك ان المعـاني والصور في الفن لا ينبغي ان ترد مستقلة وانما متصلة ومتناسبة بعضاً مع بعض، حتى لا يتضاءل التأثير السابق بضعف دلالة اللاحق وعدم تناسبه معه او ارتفاعه عليه . ان قيمة الملامح في الصورة الفنية، هي قيمة متلاحقة، متناسبة وليست مستقلة متنافرة

وهكذا فان النابغة كان يتوسل في شعره بالصور الخارقة التي تدهش وهلة

القارىء أو السامع ، لكنها كانت تضمر وتتضاءل بعض الاحيان ؛ حتى تعرو الوحدة الفنية بكثير من الاختلال . فطبيعته المشوبة بكثير من الحسّ البدوي جعلت صوره الفنية مشوبة ؛ كما ان ضعف الحسّ الهندسي المنطقي الذي يوازن بين اجزاء الصورة ، جعل شعره غير متكافىء ، يرتفع حتى يكاد ان تحسر دونه العيون ويهبض حتى يسفّ ويحبو . وأيّاً ما كانت الحال ، فان النابغة مبتكر في هذا البيت ، كما ان الابتكار يغلب على سائر قصائده . ولقد تولى المتنبي المعنى ذاته فيما بعد ؛ لكنه اعتراه بكثير من التفصيل الذي نأى به عن واقعه الاصيل حتى يكاد لا يخلو شاعر مدح من تأثيره والوقوع تحت وطأته . او لا يستعيد المتنبي المعنى في قوله :

تفدّي أتمُّ الطير عُمْراً سلاحَهُ   نُسورُ الفلا أحداثُها والقَشاعِمُ
ومَا ضَرَّها خَلْقٌ بغيرِ مخالِبٍ   وقد خُلِقَتْ أسيافُهُ والصَّوارِمُ

ان المتنبي حاول ان يعتلي على النابغة فخصّص صفة الطير بعد ان كان النابغة قد عمّمها . ان طير المتنبي تدرك جميعاً ان جيش سيف الدولة هو جيش بطاش ، لذلك تعتمد على اللحاق به لتوفير طعامها . والآية في هذا المعنى ان الطير الصغير الذي ليس لديه خبرة في القنص والصيد يَعلم ان جيش سيف الدولة هو بطاش ، فكأنه أفاد ذلك من غريزته ، او كأن قوة جيش سيف الدولة دخلت في طبيعة غريزة الطير . وثمة وجه آخر حاول المتنبي ان يغالي به على النابغة فقد جعل الطير تغنى عن مخالبها ، لأن الجيش يوفر لها رزق الجثث . ولعلّ هذا في غاية الغلوّ . فقد ارتفع به المتنبي على معاني النابغة ، خاصة ان طير النابغة كانت تتبع الجيش ، اما طير المتنبي فقد جعلت تفديه . من ذلكّ جميعاً نتحقق ان النابغة كان من مكرسي تقليد المدح في الشعرالعربي إذ انه ألم بجميع المعاني التي يمكن ان تقال فيه ، كما انه جارى عبره سنّة المبالغة التي تنفذ الى الاسطورة ، معتمداً نقطة ضئيلة من الواقع ، تبدو بالنسبة للاسطورة التي

تغشاها ، كضوء الحباحب بالنسبة لتلك الضربة الاخيلية الخارقة ، التي تقد الفولاذ وتقدح الصفّاح ، كما يقول النابغة ذاته .

قيمة المبالغة في الفن :

وبعد ، فما قيمة مثل هذه المبالغة من الناحية الفنية ؟ لا شك ان بعض النقاد يغالون في تقديرهم لها ، حتى يقصروا عليها فضيلة العمل الفني . هؤلاء يرون ان الفن انما هو في الواقع مبالغة . وثمة فريق آخر يرى ان هذه الصور الخيالية الخارقة ليس لها أية قيمة فنية لأنها تعبر عن معاناة صادقة ، ولا تتكلم عن وطأة الحياة على نفس الشاعر . ويقيني ان هذين الرأيين ينطويان على كثير من الصواب ، وان اختلفا وتناقضا . ذلك انهما ينظران الى الفن من وجهتين مختلفتين . فاذا كان الفن محاولة لاحداث اشكال من الصور والمعاني التي لا روعة لها الا بما تحدثه في النفس من الدهشة والتعجب ، فان قيمة هذه الصورة تسمو وتتعاظم . أما اذا كان الفن تعبيراً صادقاً عن واقع النفس بما فيه من تعقد وعفويّة وبراءة ، فان هذه الصورة تغدو صنواً للكذب والتزوير والافتعال . ومهما يكن فانه من الاجدى ان يتفق للفن شيء من براعة الصياغة دون ان تتعطل فيه التجربة الانسانية التي ترفده من الداخل بالحس الواقعي والتعبير الصادق الذي يؤثر بالنشوة الفنية الحيّة وليس بالغرابة والتعقيد والغلو والكذب. ومن هذا القبيل تفتقد هذه الصورة والصور الأخرى التي تشابهها كثيراً من قيمتها ومن اللهفة التي يقابلها بها بعض النقاد ، الذين ماتت جذوة الانسان في نفوسهم . ليس للمعنى ، فضلاً عن الصورة ، قيمة بذاتهما ، كما ان غاية الفن ليست ارضاء العين الشغوفة بالألوان والصور الخارقة المدهشة ، بل تكاد تقتصر غايته على التعبير عن النفس بصدق واخلاص يتوفر لهما حدث الابداع ، فضلاً عن الثقافة الفنية والانسانية . أما اذا تصدى الفنان للصورة لما فيها من جمال ذاتي ، فهو يعبث بالصورة الخارجية الزائفة التي تمتع الحواس وتثير الدهشة دون النشوة .

وعلى الجملة ، فان النابغة خلال مديحه ، يتصدّى للصور ، مسرفاً بتحسينها مرهقاً ذاته في التسامي والارتفاع . ويكاد لا يقتنع بها ويرضى عنها ، الا بعد ان تحول دونه سبل المبالغة والغلو . أما في النهاية ، فان يخص الغساسنة بمدح يصح فيهم من دون سواهم إذ يقول :

مجلّتُهُمْ ذاتُ الآلهِ، ودينُهُم قويم ، فما يَرجون غيرَ العواقب
رِقاقُ النِّعالِ ، طَيِّبٌ حُجُزاتُهم، يُحَيَّونَ بالرَّيحانِ يومَ السَّباسب
تُحَيِّيهمُ بيضُ الولائدِ بينَهم، وأكْسِيَةُ الاضريجِ فوق المشاجب
يصونونَ أجساداً، قديماً نَعيمُها، بخالصةِ الأردانِ، خُضْرِ المناكب

ان مدحهم بالتدين ، خرج عن حدود المعاني الكلاسيكية التي درجت في تقليد المدح العربي ، لأن الشاعر عني فيها بالتحدث عن واقعهم الخاص ،عن اعيادهم وحياتهم الناعمة الهانئة جامعاً لهم فضيلتي الدين والدنيا ، مستقطباً الخير كله . ذلك ان اسلوبه كان يعتمد على تأليب الفضائل التي ترضي الممدوح إذ يقول فيه جميع ما يجب ان يقال له . فالنابغة لم يكن يتخيل المعـــاني تخيلا او يفترضها افتراضاً وان الم خلالها بكثير من الذهنيـــة والتصميم ، فهو يحدق بالممدوح تحديقاً ، ولا ينفك يتمعّن به ، مؤكداً له ما يجب ان يؤكده عن نفسه. ان شهرة النابغة لم تكن وليدة الصدفة ، وكذلك حظوته لم تكن وليدة العبث ، وانما كانا نتيجة لفطنته ودربته في فهم النفس البشرية عامة ، ونفسية ممدوحيه خاصة . ففي مستهل القصيدة رأيناه يغالي ببطش الغساسنة وقوتهم على اعدائهم وهذا ما كان هؤلاء يتمنون ان يثبتوه ، لهذا فان الشاعر يخطر بالفلذة الشعرية، عبر ما يلمّ به من مواضيع تبعد غاية البعد او تقترب غاية القرب من الشعر ، لا تتخصص له أو تنصرف اليه من دون سائر الأغراض . هذا الشعر كان وسيلة للعيش والتقرب والتكسب ، ولم يكن وسيلة يغني بها الشاعر غناء نفسه أو وجدها ووجدانها .



نموذج من اعتذاريات النابغة

المعلقـــة

يستهلّ النابغة معلقته بالمناجاة والشكوى ، واقفاً امام الطلل ، يسائله عــن حبيبته ميّة ، دون ان يلقي جواباً . لقد خلت الدار وعفّى عليها الزمن الذي عفى على لبد . ولم يبق من ذلك ، جميعــاً ، سوى الاورايّ والنوءي الذي غشيته الريح بالرماد .

هذا هو موجز المعاني التي تصدّى بها للطلل ، وقد حاول النابغة ان يتخلص الى الناقة ، بسببية وتطوّر ، فعرض الى السفر الذي تروّح به والناقة العظيمة الفقار ، حتى انقطع اخيراً الى وصفها ، فاذا هي كثيرة اللحم ، ملتفة الخلايا.

وكما استطرد الشاعر من الطلل الى الناقة ، متعللاً بالتروّح والسلو ، فهو ينصرف ، كذلك ، الى وصف البقرة الوحشية ، ليشبه الناقة بها . لكنه لا يعتم ان يغفل عن غرض التشبيه ، ويتولى أوصاف تلك البقرة ، كأنهــا موضوع مستقل بذاته . فيتحدث عن أكارعها الموشاة ، ومعدّنها الضامرة وجلدهــا المتلمع كالسيف . ولكي يظهر شدة سرعتها ، فقد وقّع الحوادث ، واعترضها بالصيّاد الذي يبث كلابه لاقتناصها دون ان يوفــق الى ذلك . فقد أنفذت قرنيها في عضده ، كما يُنفذ المبيطر الحديد الملتهب فيمن يشفيه من العضد

بعد هذه الاستطرادات ، يلتفت الشاعر الى موضوعه الاصيل ، فيذكر ان تلك الناقة هي التي توصله الى النعمان :

فَتِلكَ التي تُبْلِغُني النُّعمانَ إنَّ له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البُعد

هذا البيت يمثل وسيلة الانتقال من المقدمة التقليدية في الشعر العربي ، الى موضوع المديح المباشر حيث يشرع النابغة في مدح النعمـــان ،مؤلباً جميع الفضائل . ولعل أولاها تفرده على الناس دون استثناء ، حتى يصعب تشبيهه. وتستحيل مقارنته ، الا مع الانبياء كالنبي سليمان .

ولقد بدا النابغة ، خلال القصيدة ، جميعاً ، يجاري اسلـــوب التحوّل والاستدراك . فبعد ان تجاوز الى الناقة ، من الطلل والى البقرة من الناقة .انثنى الآن الى النبي سليمان ومآثره الخارقة ، في هداية البشر وتسخير الجن ومعاقبة المذنبين . وكما قارن الناقة بالبقرة الوحشية بعد ان استعرض وصفها ؛ فهـــو كذلك يقارن بين النبي والنعمان منصرفاً الى تعـــداد خصال الملك ، ذاكراً كرمه وعطاياه ، حتى انه يهب مئة ناقة عظيمة ، وخيلاً قوية شديدة . ومن ثم يستطرد الى المثل فيتلو عليه قصة عن فتاة تدعى زرقاء اليمـــامة ، تضرب الامثال بها للتدليل على حدة البصر . اما في النهاية ، فانـــه يباشر الاعتذار ، مؤكداً براءته متسماً بالكعبة ، مستنزلاً شتى المصائب واللعنات على نفسه ، كما انه يظهر تحرقه بوعيد الملك ، وتسعر كبده ، خوفاً منه .

بعد هذا القسم وتأكيد البراءة ، ينبري الشاعر الى حالة أخرى ، إذ يشرع بتعظيم النعمان متضائلاً ، متصاغراً ، مسرفاً بالمغالاة في وصف كرمه ،حتى يقرن فيض كرمه بفيض الفرات . أما في البيت الأخير ، فانه يطلب منه ان يستجيب الى طلبه ، ويقبل عذره ؛ أو يظل حليف البؤس والشقاء :

يا دارَ مَيَّةَ بالعَلياءِ فَالسَّنَدِ ، ... أَقْوَتْ ، وطالَ عليها سالفُ الأبدِ ١

وقفتُ فيها أُصَيْلاناً أسائلُها ، ... عيَّتْ جواباً ، وما بالرَّبعِ من أحدِ ٢

إلا الأواريَّ لأياً ما أُبَيِّنُها ... والنؤيَ كالحَوضِ بالمظلومةِ الجلَدِ ٣

كأنَّ رَحْلي ، وقد زال النَّهارُ بنا ، ... يومَ الجليلِ ، على مستأنسٍ وحِدُ ٤

من وحشِ وَجرةَ ، مَوْشِيٍّ أكارعُه ... طاوي المصيرِ ، كسيفِ الصَّيْقَلِ الفردِ ٥

فَتلكَ تُبْلِغُني النُّعمانَ ، إنَّ له ... فضلاً على الناسِ في الأدنى وفي البعدِ ٦

ولا أرى فاعلاً ، في الناسِ ، يُشبِهه ، ... ولا أُحاشي من الأقوامِ ، من أحدِ ٧

إلاَّ سليمانَ ، إذ قال الآلهُ لـه : ... قُمْ في البريةِ ، فاحددها عن الفنَدِ ٨

وخيِّسِ الجنَّ ، إني قد أذنتُ لهم ... يَبنون تَدْمُرَ بالصُّفَّاحِ والعَمَدِ ٩

---

١ – مية : امرأة . العلياء : مكان مرتفع من الارض . السند : ما قابلك من الوادي وعلا من السفح . اقوت : أخلت من هلها . السالف : الماضي . الابد : الدهر . وفي البيت التفات من المخاطب الى الغائب .

٢ – الاصيلان : تصغير اصلان ، الواحد اصيل : العشي . عيت : عجزت . الربع : المنزل.

٣ – الاواري ، واحدها آري : الآخية تشد بها الدابة . اللأي : الشدة . النؤي : حفرة تجعل حول البيت او الخيمة لئلا يصل اليها الماء . المظلومة : الأرض التي حفر فيها حوض ولم تستحق ذلك . الجلد : الارض الغليظة الصلبة .

٤ – زال النهار : انتصف . الجليل : واد قرب مكة . المستأنس : الذي ينظر بعينه لأنه أحس انسياً . وحد : منفرد .

٥ – وجرة : مكان بين مكة والبصرة فيه وحوش كثيرة . موشي الاكارع : هو الابيض قوائمه نقط سود . الطاوي : الضامر . المصير ، واحد المصران ، وكنى به عن البطن . كسيف الصيقل : اي يلمع . والصيقل : الذي يجلو السيوف . الفرد : الذي لا مثيل له .

٦ – تلك : اشارة الى ناقته . البعد ، الواحد باعد : ضد القريب .

٧ – أحاشي : استثني .

٨ – احددها : احبسها . الفند : الخطأ في الرأي والقول .

٩ – خيس : ذلل . تدمر : بلد بالشام . الصفاح : حجارة عراض رقاق . العمد : السواري من الرخام .

أفَمَن طاعَكَ ، فانفعهُ بطاعَتِه ، كما أطاعكَ ، وادلله على الرَّشَدِ
ومَنْ عَصاكَ ، فعاقبْهُ مُعاقبةً تنهى الظَّلوم ، ولا تقعد على ضَمَدِ[1]
إلاَّ لمثلِكَ ، أو مَن أنتَ سابِقُهُ سبق الجوادِ ، اذا استولى على الأمدِ[2]
أعطى لفارِهَةٍ ، حُلوٍ توابعُها ، من المَواهبِ لا تُعطى على نكَدِ[3]
الواهبُ المائةَ المعْكاءِ ، زيَّنَها سَعدانُ تُوضِحَ في أوبارِها اللِّبَدِ[4]
والأُدمَ قد خُيِّسَتْ ، فُتلاً مرافقها ، مَشدودةً برحالِ الحيرةِ الجُدُدِ[5]
والراكضاتِ ذيولَ الرَّيْطِ ، فانقَها بردُ الهواجرِ ، كالغزلانِ بالجرَدِ[6]
والخيلَ تمزَعُ غرباً في أعِنَّتِها ، كالطير تنجو من الشُّؤبوبِ ذي البردِ[7]
أحكم كحكمِ فتاةِ الحيِّ إذ نظرتْ الى حمامِ شِراعٍ ، واردِ الثَّمَدِ[8]

---

١ – الظلوم : كثير الظلم . الضمد : الذل والغيظ .

٢ – الا لمثلك : اي ابيك ومن خرج من صلبك . الامد : الغاية التي تجري اليها .

٣ – اعطى : اكثر عطاء . الفارهة : الناقة الكريمة والمطية الحسنة . توابعها ما يتبعها من هبات . النكد : الضيق والعسر .

٤ – المعكاء : الغلاظ الشداد . السعدان : نبت تسمن عليه الابل ويغذوها غذاء حسناً . توضح : اسم موضع . اللبد : ما تلبد من الوبر .

٥ – الادم : البيض من النوق . خيست : ذللت . الفتلاء : التي بانت مرافقها من آباطها فلا يصيبها ضاغط ولا حاز وهو جرح يصيب كراكرها اذا صكتها مرافقها ، فيمنعها بذلك عن السير . الرحال ، الواحد رحل : وهو كالسرج . الحيرة : مدينة معروفة تنسب اليها الرحال . الجدد : جمع جديد .

٦ – الذيول ، الواحد ذيل : وهو ما اسبل من الثوب . الريط ، الواحدة ريطة : كل ملاءة لم تكن لفقين . فانقها : نعم عيشها ؛ وفي رواية اخرى : فنقها ، والمعنى واحد . الهواجر ، الواحدة هاجرة : الحر الشديد . الجرد : الموضع الذي لا ينبت شيئاً .

٧ – تمزع : تمر مرّاً سريعاً . غرباً : حدة ونشاطاً . الشؤبوب : الدفعة من المطر . يقول : ويهب الخيل التي هي في سرعتها كالطير التي تخاف أذى البرد فهي شديدة الطيران .

٨ – فتاة الحي : قيل هي زرقاء اليمامة . شراع : مجتمعة . الثمد : الماء القليل الذي يكون في الشتاء ويجف في الصيف .

يَحُفُّهُ جانبا نيقٍ ، وتُتْبِعُهُ مثلَ الزُّجاجة ،لم تُكحَلْ من الرَّمَدِ[1]

قالت : ألا ليْتَما هذا الحَمَامُ لنا الى حمامتنا ونِصفُهُ ، فَقَدِ[2]

فحَسَّبوهُ ، فألفَوهُ ، كما حسبَتْ ، تسعاً وتسعين لم تَنْقُصْ ولم تزِدِ[3]

فكمَّلَتْ مائةً فيها حَمَامتُها ، وأسْرَعَتْ حِسبةً في ذلك العددِ[4]

فلا لَعَمرُ الذي مسَّحْتُ كعبتَه ، وما هريق على الأنصاب من جسدِ[5]

والمؤمنِ العائذاتِ الطيرَ ، تمسَحُها رُكبانُ مكَّةَ بين الغَيْلِ والسَّعدِ[6]

ما قلتُ من سيءٍ مما أتيتَ به ، إذاً فلا رفعتْ سَوطي إليَّ يدي[7]

إلاَّ مقالَةَ أقوامٍ شَقيتُ بهــا ، كانت مقالتُهم قرعاً على الكَبِدِ[8]

---

١ – يحفه : يحيط به . جانبا : ناحيتا . النيق : الجبــل . مثل الزجاجة : اي عيناً صافية لم يصبها رمد فتحتاج الى كحل .

٢ – قد : اي حسب .

٣ – الحسبة : الحساب ، والمعنى انها اسرعت في اخذ حساب الطير في تلك الناحية . والمعنى : اصب في امري ولا تخطيء فيه كما اصابت الزرقاء في عدد الحمام ولم تخطيء فيــه . زعموا ان فتاة الحي هي زرقاء اليمامة بنت الحس واسمها اليمامة وهي من بقايا طسم وجديس ، وكان لها قطاة. فمر بها سرب من القطا بين جبلين ، فقالت :

ليت الحمام ليه الى حمامتيه
او نصفه قديه تم الحمام ميه

فكان جملة الحمام ستاً وستين .

٥ – هريق : صب . الأنصاب : حجارة كانت في الجاهلية يذبح عندها . الجسد : الزعفران ، وهو هنا الدم . اقسم بالله اولا ثم بالدماء التي كانت تصب على الأنصاب .

٦ – المؤمن : الذي آمن وهو الله . العائذات : الحديثة النتاج من الحيوان . تمسحها : اي تمسح الركبان عليها ولا تهيجها بأخذ . الغيل : قيل هو الماء الجاري على وجه الأرض ، وقيل الغيــل والسعد اجمتان كانتا بين مكة ومنى .

٧ – يقول : اذا كنت قلت هذا الذي بلغك فشلت يدي حتى لا اطيق رفع السوط على خفته .

٨ – القرع : الضرب . يقول : اشتدت علي مقالتهم وهبتك من اجلها ، فكأنها قرعت كبدي بذلك .

إذاً فعاقبَني ربي مُعاقبَةً ، قرّتْ بها عينُ مَن يأتيكَ بالفَنَدِ [1]

أُنبِئتُ أنّ أبا قابوسَ أوعدَني ، ولا قرارَ على زأرٍ من الأسدِ [2]

مَهلاً ، فداءٌ لك الأقوامُ كُلُّهمُ ، وما أُثمِّرُ من مالٍ ومن ولدِ [3]

لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كفاءَ له ، وإن تأثّفَكَ الأعداءُ بالرِّفَدِ [4]

فما الفراتُ إذا هبّ الرياحُ لَهُ ، ترمي أواذيُّهُ العِبرَينِ بالزَّبَدِ [5]

يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُترَعٍ ، لَجِبٍ ، فيه رُكامٌ من اليَنبوتِ والخَضَدِ [6]

يَظَلُّ من خَوفِه ، الملاحُ مُعتصماً بالخيزُرانةِ ، بعدَ الأينِ والنَّجَدِ [7]

يوماً بأجودَ منه سَيبَ نافلةٍ ، ولا يحولُ عطاءُ اليومِ دون غدِ [8]

هذا الثّناءُ ، فإن تَسمَعْ به حسَناً ، فلم أُعرِّضْ ، أبَيتَ اللّعنَ بالصَّفَدِ [9]

ها إنّ ذي عذرة إلاّ تكن نَفَعت ، فإنّ صاحِبَها مُشارِكُ النَّكَدِ [10]

---

١ – الفند : الكذب ، اي الكاذب علي .

٢ – ابو قابوس : كنية النعمان . يقول : اذا زأر الأسد فلا قرار لأحد بجواره .

٣ – أثمر : أجمع .

٤ – الكفاء : النظير والمثل . تأثفك الأعداء : صاروا حولك كالأثافي . الرفد المتعصب من الناس . يريد : لا ترمني بما لا اطيق ولا يقوم له احد ، ولا يكافئك فيه اعداؤك ولو أحاطوا بك متعاونين .

٥ – العبرين : الناحيتين . الزبد : ما يطرحه الوادي اذا جاش ماؤه ، واضطربت امواجه .

٦ – مترع : مملوء . اللجب : ذو الصوت . الركام : الحطام المتكاثف . الينبوت : شجر الخشخاش . الخضد : ما خضد وتكسر .

٧ – الملاح : صاحب السفينة . الخيزرانة : السكان وهو ذنب السفينة . الأين : الفترة والاعياء . النجد : العرق والكرب .

٨ – السيب : العطاء . النافلة : الزيادة . وصف النعمان باحسن ما يمكن من الكرم .

٩ – الصفد : العطاء .

١٠ – عذرة : اعتذار . يريد : ان لم ينفع هذا الاعتذار عندك فصاحبه حليف الهم قليل الخير .

نقد وتحليل :

هذه القصيدة تمثل نموذجاً لشعر النابغة ، عامة ، والاعتذارات خاصة ، وهي تجاري اسلوب المعلقّات جميعاً ، او بالاحرى اسلوب المدح ، كما بدا وتقرر أيضاً في شعر الاعشى الذي كان اول من تكسّب بمدحه . الا ان الحس الفني في شعر النابغة ، كان اكثر توغلاً ودقة ، إذ لا يقبل على التقليد بيسر ، بل نراه يتعقّد ، ويعاني كثيراً من الحرج . فهو يشعر ان التنقل من موضوع الى آخر في القصيدة الواحدة ، يعتريها بالقلق والضعف ، فتفتقد التأثير ، وتغدو مشوبة بالتفكك . لذلك دأب على التوفيق بين ضرورة التقليد وضرورة الشعر مما اكدى على اسلوبه وأوقعه بآفة التعمُّد والقصدية ، اللذين ينطليان على الذائقة البدائية ، ويثيران اعجابها ، بينما يتكشّفان للقارىء المثقف ويستخفّانه لما فيهما من حيلة واهية . ان الشاعر ، في القسم الأول من المعلقة ؛ لا يلتفت الى النعمان ، كما انه لا يلتفت الى ذاته ، بل ينصرف الى التحديق في الخارج ، او في الذهن ليظهر براعة وتفوّقاً بتفصيل المعاني والصور الشائعة . لقد اراد ان يصوّر في شعره ناقة يبزُّ بها سائر النياق كما تصدى لمنافسة الشعراء في سائر المواضيع ، كالصيد ووصف البقر الوحشية ، فاحتال بتأليف ذلك الاسلوب الاستطرادي الذي يشفُّ عن سذاجة في الاسلوب والتفكير .

بين البداوة والحضارة :

لعل النابغة في اجتهاده وعنايته بالتخلص من موضوع الى آخر كان يترجّح بين اسلوب تقليدي قديم ، واسلوب جديد ، ينمو ويتوالد دون ان يتّضح ويستقرّ . ان اسلوبه يترجّح بين البداوة والاستقرار ، كما تترجّح نفسيته بين البداوة والحضارة . الا انه يظلّ أقرب الى الاولى ، لان قصائده مشبعة بروح البداوة ، مستفادة منها .

هذا عن اسلوب القصيدة ، اما الوصف الذي استهلّ به ، فاننا نتجاوز عنه منصرفين الى المدح المباشر الذي استهله بقوله :

ولاَ أرى فاعلاً في النَّاسِ يُشبِهُه ولاَ أحاشي من الأقوامِ من أحدِ

ان الشاعر ينبري بالنعمان منذ الصورة الاولى ، الى ذروة المبالغة ، اذ تعاظمه على سائر الناس . ولعل هذا المعنى المباشر المجرد يخالف طبيعة اسلوب النابغة ، لانه يكاد لا يعبر الا بالصورة والمشهد او الحادثة . فبدلا من ان يقول ان النعمان ، هو أعظم الناس ، يجعله يتصرف تصرفاً ، او يقول قولا يظهر تفوقه وعظمته . وهذا المعنى بحد ذاته ، ليس فيه ملمح من ملامح الانسان البصير ، الذي يدرك آفات البشر وخبث طبيعتهم ، ويعي تعقد الطبيعة البشرية ، وما فيها من تناقض ولبس بين الفضيلة والرذيلة ، بين النقص والكمال. انه وليد المبالغة الفطرية التي يختبط بها الجاهليون ، لما فيها من عجب ودهشة وتفوق . انها توافق طبعهم الذي يعيش في اسطورة خارقة دائمة . اما توسل النابغة بها ، فيدل على ضعفه بالتقصي والتوغل ، واعتماد المعاني المتداولة الشائعة . فاية فضيلة أو براعة أن يقال للممدوح انه اعظم الناس ، جميعاً . أولا يتداول العامة بهذا المعنى في حديثهم الشائع . ان الشاعر كان يحاول ، دائماً ، ان يجدد ويتعمق بمعانيه ، كما انه يغالي بها ليتقي ابتذالها لكنه لم يوفق الى ذلك ، دائماً ، بل نراه يقع بالآفة التي يهرب منها . لقد تحققنا تأثيرها في تطوره من موضوع الى آخر ، عبر القصيدة الواحدة ، وفي غلو المعاني ، فضلاً عن الصور المادية .

الخارقة والأسطورة :

ولئن تخلى النابغة عن التعبير الحسي ، خلال هذا البيت فانه تعوّض عنه ، بوسيلة تدانيه ، اذ شبه النعمال بالنبي سليمان ، منتقلا من المشهد الواقعي الى الخارقة والاسطورة . ولعل اعتراض الشاعر بهذه الخارقة الاسطورية ، هو

وجه من وجوه اسلوبه الممعن بالغلو . فالنبي سليمان لا يمثل معنى خارقاً، بل تاريخاً خارقاً ، يستولي بالدهشة والتفوق ، خاصة عندما يتلو بعض القصص كعناوين لتلك الاسطورة . وبذلك ينتقل الشاعر من الواقع الى الملحمة اذ يشرك الجن ، أي القوى فوق الطبيعة ، باعمال النبي ، متوسلا بها للمبالغة اللصيقة بأسلوبه الذي تمحي عبره الحدود بين الواقع والمستحيل . من هذا القبيل يغدو شعره المدحي شعراً ملحمياً ، إذا جاز التعبير ، يشترك بين الوهم والحقيقة وقد بدا ذلك ، في قوله :

وَخَيِّسِ الجِنَّ إني قد أذِنْتُ لهم يَبْنونَ تَدمُرَ بالصُفَّاحِ والعمدِ

هذا البيت من اعماق ملحمة المدح ، اذ نكاد لا نشهد مثيلا له في الالياذة ذاتها . ولئن اعترض الشاعر بهذه الفلذة ، فذلك لا يعني انه من روّاد الشعر الملحمي ، او انه يعمتد الاجواء الملحمية ، بل ينساق اليها انسياقاً بطبيعة اسلوبه الذي تكثر وتتعاظم فيه المبالغة . لقد انبرى الشاعر بالنعمان الى ذروة المبالغة، منذ البيت الاول ، اذ تفوق به عن سائر البشر . فمن الطبيعي ان يتجاوز ويتصاعد به مجارياً اسلوب المبالغة المتدرجة . ولم يبق له بعد ان تخطى البشر سوى الانبياء والآلهة . وهكذا ، فان تشبيه النعمان بالنبي سليمان ، كانتطوراً طبيعياً للمبالغة في شعره .

ولا بد لنا ، ايضاً ، من تعليل ظاهرة الاستطراد التي شهدناها في الابيات السابقة وفي الابيات والقصائد الاخرى .

لا شك ان ضعف الهندسة والبناء والاستقرار ، اثر كثيراً في دفع الشاعر الجاهلي الى التجاوز عن الموضوع الاصيل . ولعل تأثير البداوة ظهر ايضاً ، خلال التفصيل الذي شهدناه في المقابلة بين النعمان والنبي سليمان. ذلك ان البدائي لا يفهم بالتلميح ، او على الاقل ، لا يتأثر به . فالفكرة أقل تأثيراً من المشهد او الحادثة . لهذا ، فهو عندما جعل يرسم النبي سليمان واعماله ، غدا

شعره أكثر تأثيراً لان الجاهليين لم يعودوا يفهمونه فهما بل يرونه ويسمعون قصته . ان النبي سليمان يشخص في الذهن بهالة من التعظيم ، تجعله اعظم بكثير من ابطال الملاحم . فهو يحكم جيوش الجن ، ويتكلم مع الطير ، ويقود الناس ، فضلا عن البهائم . وهكذا . فان تشبيه النعمان بسلميان ، لم يكن تشبيهاً ذهنياً متصلا بفكرة بل بسجل من الأفكار . ولعل الشعر المعاصر يعمد كثيراً الى مثل هذه الفلذات الاسطورية . الا انه لا يسهب في ذكر جزئياتها بل يوحي بها ايحاء شفافاً ، خاصة في شعر السرياليين الذي يعتقدون ان الصورة الأسطورية تشتمل على كثير من الظلال الشعورية . ولئن اقترب اليهم النابغة في ظاهر الصورة فانه اختلف عنهم بروح الاسلوب . فهو لم يدع للصورة التاريخية ظلالها وهالاتها الايحائية ، بل فسرها وقيدها بوضوح يشبه وضوح المشهد الحسي. فالنابغة أفاد منها تقيداً بالواقع ، بينما افاد منها اولئك هروباً منه وثورة على حدوده وقيوده .

بين المشبه والمشبه به :

ومن مميزات هذا التشبيه انه يؤلب الفضائل على المشبَّه به ، حتى يفيد منها المشبَّه . فالنابغة لم يكتف بذكر الشبه بين النعمان والنبي سليمان ، بل استطرد الى رواية قصته كما اسلفنا . وهـو كذلك ، لم يكتف بذكر الشبه بين الناقة والبقرة الوحشية، بل أمعن في وصف هذه الاخيرة مُلمّاً بالجزئيات والتفاصيل. ولعل النماذج على مثل هذه التشابيه لا تندر . فقـد عرض لنا منها ، كما انه سوف يعرض شيء كثير . فالشاعر يتولى المعنى الذي يخطر له بالتشبيه، وليس في ذلك ضير ، وانما الآفة ان المشبه به يستولي على المشبه ، حتى يغدو موضوعاً مستقلاً يتطور من تشبيه عام الى تشبيه او تشابيه جزئية تتولد منه . فالمشبه به يستهوي الشاعر على المشبَّه ويمعن بالغلو به ، كأنه يغالي بالمشبه ، ولكن بصورة غير مباشرة . وذلك يدل على ان الشاعر لم يكن قادراً ان يقنع بفضيلة التشبيه

المبتسر ، وما فيه من حرارة وعمق داخليين ، وانما تجاوز الى مظهر خارجي ، تعدّد به التشبيه وتكرر ، حتى افاد الشاعر بما يريد من مبالغة . ان دلالة التشبيه ليست فيه ، بل بما ألمّ الشاعر عليه من صفات أخرى ، غلت به ودفعته الى المستحيل . وهذا الواقع بدا واضحاً في مثل النبي سليمان . ذلك ان النبي كان نقطة انطلاق لمعان تخص به ، متجاوزة عن النعمان ، وهو المقصود اصلاً في الشعر . وفي هذا الامر دلالة مهمّة ، وهي ان الشاعر الجاهلي كان يعجز عن ابتكار الأفكار والتوغل بالموضوع الواحد مباشرة ؛ فجعل يلتفّ حوله ، ويتصدّى لما يتصل به ، مفصلاً ، مغالياً ليستر عجزه عن مطالعة الموضوع الأصيل . وهكذا نرى ان واقع شعر النابغة ، هو واقع نفسه ، وواقع بيئته . وما فيها من حدود مادية ، حدّت من آفاق الشعر ومدى الابتكار والتجديد فيه .

وهذه الميزة تبدو اوضح في وصف النابغة لكرم النعمان اذ يقول :

وما الفُراتُ إذا جاشَتْ غوارِبه ترمي أواذيُّهُ العِبرين بالزَّبَد
يمدُّهُ كُلُّ وادٍ مُترَعٍ ، لَجِبٍ فيه رُكام من اليَنْبوتِ والخَضَد
يَظلُّ ، من خوفه ، الملاَّحُ معتصماً بالخيزُرانةِ ، بعدَ الأيْنِ والنَّجَد
يوماً ، بأجودَ منه سَيْبَ نافلةٍ ، ولا يحولُ عَطاءُ اليومِ دون غَد

هذه الأبيات ، اشبه بما سوف نراه في العصور العباسية ، حيث كان الشاعر يعرض خلال البديع الى معنى ظاهر ، بينما هو يقصد في الواقع الى معنى آخر مُستتر ، اي انه يزاوج بين معنيين ، ويقودهما في بيت واحد . فالشاعر يتصدّى ، خلال هذه الابيات ، الى وصف فيضان الفرات ناقلاً له مشهداً واقعياً ، عندما يترع بالروافد وتشتد السيول المقبلة عليه ، فتقتلع الأشجار الكبيرة ، وتقذفها في طريقها ، حتى تصل الى قلب النهر ، وتغشي سطحه بالأواذيّ التي تزعزع السفينة ، وتبث الهلع والخوف بالقبطان ، فيعتصم بخيزرانة السفينة .

نهر الكرم :

هذه الأبيات هي وصف حسي رائع لما تشاهده العين عندما يفيض الفرات ، وقد استطاع الشاعر ان يرسم له صورة واضحة بالغة الصفاء ، حتّى أوفى الى ذروة التصوير النقلي .ان الاشجار المقتلعة ، والأمواج المتلاطمة والملاح المتشبث بالخيزرانة ، ليست سوى حوادث تجتمع بعضاً مع البعض الآخر ، لترسم لنا ما اراد الشاعر من عظمة فيضان الفرات ، ولكن النابغة في ذلك ، ليس كابن الرومي ، عندما وصف قالي الزلابية ، والخباز ، فهو لم يصف للوصف ، بل توسل به ليزيد من عظمة النعمان ، فالوصف كان هنا وسيلة غير مباشرة للمدح

ان النابغة ، قلما عرف الوصف الوجداني ، الذي يتغنى به غناء نفسه ، ذلك ان شعره كان وسيلة للمرافعة والدفاع عن النفس ، وتحقيق وجهة النظر وهكذا فان الفلذة الوصفية لديه ، كانت مدحاً ، أو أن المدح كان لديه وصفاً. فالفرات لا يمثل نهر المياه ، بقدر ما يمثل نهر الكرم الذي يفيض من بين يدي النعمان .

عبقرية الغلو :

ولعل ما نشهده في هذه الابيات من خرافة الغلوّ ، يمثل وجهاً من وجوه الاسلوب الشعري في العصر الجاهلي، اويمثل لنا واقع الشعر عندما يهي ويضعف به رصيد العقل ، وتقل العاطفة المباشرة المخلصة ، ويغدو وسيلة للعبث بالمعاني وتأليفها . فكيف يكون كرم النعمان اذا صحّ فيه ما قاله النابغة عن الفرات ، واية اموال تكفي لكي يفيض منها هذا الخضّم الهائل .؟ ان عبقرية الشعر الجاهلي عامة ، وشعر النابغة خاصة ، كانت عبقرية الغلو الذي يتجاوز عن الواقع ، ويبدع له صورة وهمية يرسمها الذهن . ولو كان ثمة منطق او عقل يرصد شعر النابغة ، لكان تجاوز عن هذه الاستطرادات التي تحول التشبيه الى غاية بينما ينبغي ان يكون وسيلة ، ولكان ابتعد الشاعر عن تأليب هذه

المبالغـات التي تحوّل شعره الى معادلة من التأليف التي لا يصدقها مؤلفها ، فكيف بسامعها أو قارئها ؟ وهذا يؤكد ما تحدثنا عنه سابقاً ، إذ قلنا ان المبالغة في الشعر لا ينبغي ان تكون عبثاً ذهنياً واحتيالاً بتوليد المعاني المستحيلة ، وانما المبالغة الفنية ، هي في الواقع ، شدة شعور في النفس ؛ يرتفع بالواقع العادي ، الى واقع اكثر حرارة . ان الفرات الذي تحدث عنه الشاعر ، خلال هذه الابيات ، يمثل بحوادثه واوصافه ، المثال الاعلى للفيضان ، وفي الآن ذاته يمثل المثال الاعلى للكرم . ولكنه لا يعبّر عن واقع شعري نفسي يؤمن به الضمير فيؤثر بصدقه ، اكثر مما يدهش بغرابته . وشتان بين التأثر بالمشاركة الوجدانية والانفعال بالمعاني المستحيلة الخارقة . الاول هو النشوة الفنية التي تجعل الانسان اكثر رضى عن نفسه ، واكثر تآلفاً مع الحياة والكون ، أما الثانية ، فهي حالة اندهاش وتعجُّب وهذا الامر نتحققه خلال القصيدة ، جميعاً ، فالشاعر يكاد لا يعبر عن شعوره المباشر وعاطفته الصادقة بل انه ابتعد عن تلك التجربة واختلى بذهنه وما يحفل من معانٍ تقليدية .

شعر تبعية وتقليد :

ان الفرات هنا ، ليس وليـد عبقرية النابغة ، بل انه تردد أيضاً في شعر الاعشى ، خلال مدحه لعمرو بن هند . أما فضيلة النابغة ، فهي في انه اتخذ ذلك الفرات العادي ؛ وأضاف اليـه بعض الصفات التي جعلت فراته اعظم فيضاناً ، خاصة عندما استعار له الاشجار والامواج . ذلك ان شعر المدح كان شعر تبعيّة وتقليد ، يتآخذ الشعراء معانيه بعضاً عـن البعض الآخر . وكما ان النابغة توارد مع الأعشى ، فان الاخطل نقل عنه إذ قال :

وما الفراتُ إذا جاشَتْ حَوالبُهُ في حافَتَيْهِ وفي أوساطِهِ العُشَرُ
وذعذعَتْهُ رياحُ الصيفِ واضطربَتْ فوق الجاجىء مـن آذيِّهِ غُدُرُ

مُسْحَنْفِرٍ من جبال الروم يستُرُه منها أكافيفُ ، فيها دونَها زَوَرُ
يوماً بأجودَ منهُ حينَ تَسألُــهُ ولا بأجهرَ منهُ حــينَ يُجْتَهَرُ

هذه الأبيات هي ذاتها التي شهدناها في شعر النابغة ؛ ولعل التقليد والتناسخ لم يقتصر على المعاني ، بل تعدى ذلك الى الاسلوب . لقد استهل الاخطل بما ، وهي من اخوات ليس ، وقد اعترض بينها وبين اسمها بثلاثة أبيات ،حتى اننا لا نعثر على خبرها . الا بعد ان نفتقد المعنى الاصيل . وهذا التعبير هو تعبير تقليدي ، نرى مثيلاً له في شعر الخنساء ا وسائر الجاهليين ، مما يدلنا على ان الشاعر العربي لم يكن يصدر عن نفسه ، وانما يتابع الأشواط التي ألمّ بهــا في قصائد سواه . فكما ان فرات النابغة غالى على فرات الأعشى ، فان الاخطل يغالي عليهما جميعاً . وهكذا يصبح الشعر مباراة في الغلو الخارجي من دون النفس .

تصوير الأفكار بشكل مادي :

ولا بد لنا من النظر الى ميزة اخرى ، تظهر خلال تشبيه النعمــان لكرم النعمان بفيض الفرات . ان الكرم كالحلم والمودّة ، هــو شعور او طبع في النفس . انه شيء داخلي معنوي . وقد عبر عنه الشاعر وصوّره بشكل مادي ، شكل الفرات . وهذا التمثيل يوافق طبيعة النفس البدائية التي تبصر المعاني ؛ اكثر مما تفهمها . وهكذا ، فان الفرات هو بالنسبة للشاعر نهر المياه ، وبصورة غير مباشرة هو نهر العطاء . أما في الواقع ، فهو ليس نهر مياه او نهر عطاء بقدر ما هو نهر بدائي ، انه نهر الشعور الذي يشتد ، والخيال الذي يجنح دون ان يرصدهما العقل المنضبط . ان الفرات خاصة بما يغشاه من أشجار وأمواج ، هو تمثل خارجي يشخّص بصورة غير مباشرة الوهم الذي كان الجاهلي يعيش في قلبه . هذا الفرات هو فرات الاسطورة الجاهلية التي انعدمت فيها الحدود المنطقية . فالحضري لا يمثل الكرم بمثل هذه الصورة المختلة المرتجة ، كما ان

نفسه لا تسيغ هذا التشبيه الذي لا يستقيم على وجه منطقي محتمل . والواقع اننا لو نظرنا الى البدائي ، لتحقق لنا انه يحب الانفعالات العنيفة . يبدو ذلك في افراحه واتراحه ، وفي سائر تصرفاته . وهذه النزعة الانفعالية المستبدة في نفس البدائي ، تستبد ايضاً بشعره وترفده بالصور المستحيلة : التي تستثير الدهشة مثل صورة الفرات . ان البدائي عرف الاسطورة ، وقد كانت اسطورته في عصبه وانفعاله ، كانت فلذة في وجدانه . ولئن لم تشخص في أثر أدبي سويّ ، كما شخصت لدى اليونان ، فلأن العربي لم يستقر ، ويتفرغ للتأمل الموصول بالحياة وما وراءها ، لتتولد لديه ميثولوجيا عامة تنتظم الكون . لقد كانت ميثولوجيته في صوره الخارقة المستحيلة ، وفي نظرته الى الكون من خلال عين مندهشة ، متعجبة مروّعة . وفي ذلك نستشفُّ تأثير البيئة على واقع الشاعر . فالنابغة ، بالرغم من تطبعه بطابع خاص ، يتراءى دائماً بطابع البدائيين ونفسيتهم .

زرقاء اليمامة :

ومما يؤكد هذا التأثير ما نشهده لديه من اعتراض بالمثل الذي هو وجه من وجوه التعبير الحسي . لقد تمثل على نفاذ البصر بمثل زرقاء اليمامة ، إذ قال :

أحكمْ كحكمِ فتاةِ الحيِّ إذ نظرتْ   إلى حَمَامٍ شِراعٍ ، واردِ الثَّمَدِ
يحفُّهُ جانبا نيقٍ ، وتُتْبِعُهُ   مثلَ الزُّجاجة لم تُكْحَلْ من الرَّمَدِ
قالت : ألا لَيْتَما هذا الحَمام لنا   الى حمامتِنا ونِصفُهُ ، فقَدِ
فحسَّبوه فألفَوه ، كما حَسَبَتْ ،   تِسعاً وتِسعينَ لم تَنْقُصْ ولم تزِدِ
فكَمَّلَتْ مائةً فيها حمَامتُها ،   وأسرعَتْ حِسبَةً في ذلك العَدَدِ

هذه الأبيات ، بما فيها من اسهاب بذكر الحوادث ، شبيهة بمشهد الفرات ، أو مشاهد البقرة الوحشية ، أو بالاستطراد الى اعمال النبي سليمان . وهي ، جميعاً مظهر للنزعة المادية .

ولقد تردد النابغة الى هذا الاسلوب في قصيدة اخرى ، عندما تفاقم خلافه مع بني ذبيان ، اذ ظلموا اهله واساؤوا معاملتهم. من ذلك قوله :

ألا أبلِغا ذُبيانَ عني رسالَــةً ، فقد أصبحت عن منهج الحقّ جائره
أجِدَّكُمُ لن تزجُروا عن ظُلامة سفيهاً ولن ترعوا، لذي الودّ آصرة [1]
فلو شهِدَتْ سهم ، وأبناءُ مالكٍ ، فتُعْذِرني مِن مُرَّةَ المتناصرة [2]
لجاؤوا بجمع ، لم ير الناس مثلهُ ، تضاءل منهُ ، بالعشي ، قصائرة [3]
ليَهنِيء لكم أن قد نَفَيتُم بيوتنا ، مُنَدّى عُبيدان المحلىء باقرة [4]
وإني لألقى من ذوي الضغن منهم ، وما اصبحت تشكو من الوجْد ساهره
كما لقِيَتْ ذاتُ الصفا من حليفِها ؛ وما انفكت الأمثالُ ، في الناس سائره [5]

هذه هي احدى خصائص فنّ النابغة ، فهو ينقل المعنى نقلاً من الذهن ، ويقربه الى الفهم بتشخيصه في العين . الا انه اسرف بتمثيل الحوادث والمعاني ، واظهار حدودها وجزئياتها ، وقلما مثل الظلال الشعورية الهاربة . ان زرقاء

---

١ – آصرة : علاقة ، قرابة .

٢ – اراد : لو شهدت قبيلة سهم وابناء مالك ما شهدته من بني مرة لرفعت عني اللوم والذنب ، لعتابي بني مرة .

٣ – القصائر ، الواحدة قصيرة : خلاف الطويلة ، ولعله اراد بهـا ظلال الجيش تقتصر بالعشي ، او اراد بها جبلا .

٤ – نفيتم : ابعدتم . بيوتنا : قبائلنا . مندى : موضع التندية ، والتندية ان نورد الابل فتشرب قليلا ثم ترعاها ، وهو منصوب بنزع الخافض ، والتقدير : عن مندى . عبيدان : رجل . المحلىء : المبعد عن الماء . الباقر : جماعة البقر .

٥ – ذات الصفا : هي الحية التي تحدث عنها العرب وذكروها في اشعارهم .

ليمامة تمثل نفاذ البصيرة ، والنبي سليمان يمثل الحكمة والتفوق ، كما ان ذات الصفا تمثل الحذر والحيطة والنقمة بعد الوفاء . وهذه الامور هي افكار بصورة عامة ، انها مشاهدة ذهنية . ولعله لم يعرض الى المشاهد الوجدانية الشعورية الا عرضاً .

المثل والحكمة :

وعلى الجملة ، فان النابغة خلال هذه الأبيات وخلال قصائده ، جميعاً ، نراه قد ارتدّ الى نفسه ، يتجول في حدود واقعه ، لا ينزع منه الى حدود العالم الشاسع . الا أننا إذا تمعنا بالأمثلة التي اعترض بها ، نرى انها تلمّ بوجهة نظر في الحياة وتتولى التعبير عن حقائق عامة . ان قصة زرقــاء اليمامة ، هي قصة ايجابية نستطلع منها امثولة في توقع الحوادث وتقديرها . وكذلك الأمر في مثل ذات الصفا ، فانه مَثَل حِكمي تتلخص منه منه امثولة كثير الجدوى للتصرف الانساني. لكنه لم يعرضها مباشرة ، بل كنتيجة للحوادث والوقائع . ولا تحسبن ان الاخطل والمتنبي تخليا عنها فيما بعد ، بل انهما نزعا منها او طبعاها بطابعهما الخاص . وقد يبدو ذلك واضحاً في شعر المتنبي ، خاصة بعــد ان ألمّ يكتب الفلسفة ، وتداول المعاني المجردة التي حرّرته من قيــود الصور والمشاهد او الحوادث المادية . وهكذا ، فان حِكَم المتنبي تكاد ان تكون هي ذاتها أمثلة النابغة ، والفارق الذي يميز بينهما ، ليس فارقاً فنياً ، بقدر ما هو فارق نفسي. ان الامثلة هي حكمة بدائية ، اما الفكرة فهي حكمة حضرية ، تتجه الى الذهن بينما تتجه الامثال الى الحواس . ان قول النابغة للنعمان :

أحكُمْ كحكمِ فتاةِ الحيِّ إذ نظرتْ   إلى حَمامٍ شِراعٍ ، وارد الثَّمَد

ان هذا القول ، هو شبيه تمام الشبه بقول المتنبي لسيف الدولة :

أعيذُها نَظَراتٍ منكَ ، صادقةً ،   أن تحسبَ الشحمَ فيمن شحمُه ورَمُ
وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظرِهِ ،   إذا استَوَتْ عنده الأنوار والظُلَمُ

وليس ، ثمة ، فرق بين القولين الا في طبيعة الصياغة ، فبينما كان الاول يعتمد القصة والاخبار ، نرى الثاني يعتمد الالتفاتات المبتسرة . وكذلك ، ثمة تشابه عظيم بين تشبيه النعمان بالنبي سليمان ، وقول المتنبي لسيف الدولة :

وقَفْتَ وما في الموتِ ، شكٌّ لواقفٍ كأنك في جفن الرّدى وهْو نائمُ
تجاوَزْتَ مِقدارَ الشجاعةِ والنُّهى إلى قولِ قومٍ أنت بالغيبِ عالمُ

او ليس الرجل الذي يرى ويعلم بالغيب ، هو النبي سليمان ذاته ؟ هكذا هكذا نتحقق ان اسلوب النابغة في المدح ، سيبقى شديد الوطأة على شعراء المدح الآخرين . وربما خيل للبعض ان حِكم المتنبي هي من مميزات التجديد في شعره ، الا أننا بعدي التمعن نتحقق انها قد تكون متطورة من الامثال التي كانت شائعة في مدائح النابغة . ولعل الاخطل ، في ذلك ، يمثل مرحلة يتوسط اسلوبها بين اسلوبي النابغة والمتنبي ، اذ نشهد لديه التعبير الصوري المستفاد من النفسية الجاهلية عامة ، ونرى لديه الحكمة الذهنية المجردة التي تقرّب كثيراً الى حِكَم المتنبي . من ذلك قوله :

« والقولُ ينفذُ ما لا تنفذُ الإبَرُ » « كالعِرِّ يكمنُ حيناً ثم ينتشِرُ »

من ذلك ، جميعاً ، نتبين ان قيمة النابغة ، هي في تقريره لحدود الشعر السياسي ، وتكريسها خلال عصور الادب العربي. ان خط التعظيم الذي ترسمه الاخطل والمتنبي ، كان قد رسمه لهما النابغة . كما ان مظاهر الاسلوب امتدت من الواحد الى الآخر ، حتى تشابه او بالاحرى تساوى النعمان وعبد الملك وسيف الدولة كما تشابه او تساوى النابغة والاخطل والمتنبي . تلك كانت آفة الأنواع الأدبية على الشعر وانسانيته ، حيث تحول المعنى الى غاية بذاته ، يتبارى الشعراء ويتنابذون فيه حتى يتطوروا به من مبالغة الى مبالغة ، ويوفوا الى الاسطورة والمستحيل .

وعلى الجملة ، فان الفضائل التي شخصت خلال هـذه القصيدة هي أهم مميزات النابغة والاسلوب الكلاسيكي في المدح . ولعل اهم تلك الخصائص ما شهدناه لديهم من مثالية ،كان الشاعر يجمع بها الفضائل العامة وينيطها بالممدوح أصحت فيه أم لم تصح .

خلاصة :

اعتبر الأقدمون ان هذه القصيدة هي أهم قصائد النابغة وقد عُدَّت مـن المعلقات العشر . والواقع انها تحفل بشتى المميزات التي عرف بها شعر النابغة اذ عُنيَ في مطلعه بالغزل كما انه تجاوز الى البقرة الوحشية ، وهذا الاسلوب هو الاسلوب التقليدي في المدح . ولشدة التداول بهذه المعاني فقد لبث الشاعر غريباً عن بيئته والحضارة التي يعايشها ، يغمض عينيه عما يرى ويتجاوز عن البيئة التي يعرفها والشعور الذي يعانيه ، وينتقل الى عالم ذهني ينسج منه الصور والمعاني . ولولا تواقع النابغة مع النعمان ، واضطرابه لتهديده ، وتميزه على واتريه لظلت مدائح النابغة معادلة من المعاني المثالية التي تجتمع وتتقارب بعضاً من البعض الآخر ، دون ان تنصهر وتتحد أو تنحل ، لانه ليس ، ثمة وحدة عضوية نفسية تجمعها أو تفيض منها وتتطور بها . ان استقلال البيت في القصيدة العربية ليس وليد الفردية الجاهلية ، بقدر ما هو وليد التقليد والذهنية اللذين كرّسا المعاني وأضفيا عليها جمالاً خاصاً ، حتى غدت العملية الفنية تقتصر على صقل المعنى وجلائه في حدود قلما يتعداها أو يثور عليها .

وعلى الجملة ، فان المدح ، هو ، غالبـاً شعر الشرك والتسوية ، يظل فيه الشاعر دائم التلفت الى الخارج . ولعل المتنبي لم يتحرر من حدود هذا النوع الا في بعض فلذات وجدانية ، عندما كان يتغنى ببطولة سيف الدولة ، متقمصاً فيها جميع احلام البطولة التي تراوده .



قصيدة خمرية للاعشى

لم يكن الأعشى يتصدى للخمرة بقصيدة مستقلة منفردة ، بالرغم من إدمانه إياها وشهرته بها . بل كان يتناولها في قصائد يهدف فيها الى اغراض شتى ، خاصة المدح الذي لا تقل شهرته به عنها . ولا نعجبن لذلك لأن طبيعة القصيدة الجاهلية كانت تخالف طبيعة القصيدة المعاصرة ، اذ كانت تجري على سنة متناقلة ، يعرض فيها الشاعر الى بعض الاغراض التي كانت تتأثر بها حياته . فهو يتنقل في شعره ، كما يتنقل في حياته ، ويستطرد فيه ، بتأثير عقليته التي لا تعرف السببية والملاحقة المنطقية الموصولة . ومهما يكن ، فان هذه الآفة تتناول الشكل الفني ، وهي تضعف قليلاً من عمق التأثير ، دون أن تعدمه .

هذه نبذة عامة عن الفلذات الخمرية التي تطالعنا في شعر الاعشى ، وفيما يلي نجتزىء بأبيات تخللت قصيدة مدحه لأياس ابن قبيصة الطائي :

وشَمول تَحْسَبُ العينُ ، إذا صُفِّقَت ، وُردَتَها نَورَ الذُبَحْ ، [1]
مثل ذكْي المِسكِ ، ذاكَ ريحُها ، صَبَّها الساقي ، إذا قيل : تَوَحْ [2]
من زِقاقِ التَّجْرِ ، من باطِيةٍ جَونَةٍ حاريَةٍ ذاتِ رَوَحْ ؛ [3]

---

١ – النور : الزهر . الذبح : نبتة حمراء .

٢ – ذكا المسك : سطعت رائحته. توح : امر من توحى : اسرع .

٣ – الجونة : السوداء الى الحمرة . حارية مملوءة دائمة ، او من الحيرة . روح : سعة .

ذاتِ غَوْرٍ ما تُبالي، يَوْمَها ، غَرَفَ الإبريقُ منها والقَدَحْ
وإذا ما الراحُ فيها أزبَدَتْ ، أفَلَ الإزبادُ فيها وامتَصَحْ [1]
وإذا مَكْوكُها صادَمَهُ جانباهُ كَرَّ فيها فَسَبَحْ [2]
فتَرامَت بزُجاجٍ مُعمَلٍ يُخلِفُ النازحُ منها ما نَزَحْ. [3]
وإذا غاضَتْ ، رَفَعْنا زِقَّنا ، طَلَقَ الأوداجِ فيها ، فانسَفَحْ ؛ [4]
وتَسيحُ سَيَلانَ صوبِهِ ، وهو تَسياح من الرّاحِ مِسَحْ. [5]
تحسَبُ الزِقَّ ، لديها مُسْنَداً ، حَبَشيّاً نامَ عَمْداً فانبطَحْ.
ولَقَد أغدو على نُدْمانِها ، وغدا عندي عليها ، واصطبحْ .
ومغنٍّ كلَّما قيلَ لَهُ : «أسمِعِ الشَرْبَ» تغنّى فصدَحْ،
وثَنى الكَفَّ على ذي عَتَبٍ يصِلُ الصَّوتَ بذي زيرٍ ابَحْ ؛ [6]
في شبابٍ كمصابيحِ الدُّجى ، ظاهرُ النِّعمةِ فيهم ، والفرحْ،
رُجُحُ الأحلامِ في مجلِسِهِم ، كلّما كَلْبٌ من الناسِ نَبَحْ !

---

١ – أفل : ذهب ، غاب ، غار . امتصح : ذهب – اراد ان هذه حمرة كثيرة حتى اذا صب فيها الماء فازبدت ذهبت فيها الزيادة . وفي رواية : الازياد عوض الازباد .

٢ – المكوك : على قول ابي عمرو : اناء من فضة يشرب فيه .

٣ – النازح : الغارف من الخمر .

٤ – طلق الاوداج : اي اخذول العرى . انسفح : سال .

٥ – نسيحة : نسيله . المسح : السائل .

٦ – العتب : العيدان المعروضة على وجه العود منها تمد الاوتار الى طرف العود . الزير : احد الاوتار . الابح : الذي في صوته بحة اي خشونة .

لا يشحّونَ على المال ، ومـــا عُوّدوا ، في الحيّ، تصرارَ اللِقحْ. ١
فترى الشرب نشاوى بُطحـــوا، مثلَ ما مُدّت نِصاحات الرُبحْ، ٢
بين مغلوبٍ تليلٍ خـــدُّهُ، وخذولِ الرجل من غير كَسَحْ ٣
ذاكَ دهر لأناس قد مَضوا ؛ ولهذا الناسِ دهر قد سَنَحْ!

تلخيص القصيدة :

يبدأ الشاعر في أبياته متحدثاً عن الخمرة الشمول التي تتخايل في اصطفاقها كأزهار نبتة خمراء . أما ريحها فيتضوّع كالمسك ، وقد انبرى بها الساقي ، اثر استدعائه ، من دنٍّ سوداء ، ذات سعة وعمق ، حتى أنها تكاد لا تنقص مهما اغترفت منها الاباريق والاقداح . كما انها اذا ما مزج بها ماء ، فهي تذهب بالزبد ، اذ لا يؤثر فيها لكثرتها . وهي كذلك ، تتسع ، حتى ان الوعاء يعوم فيها . ومن ثمّ ينبري الشاعر الى وصف مجلس اللهو والمغني الذي يثني كفه على الوتر ، والندامى المُترفين ، المتألقين ، كمصابيح الدجى ، الرزينين في مجلسهم لا يأبهون لنباح من يصدُّهم ويؤنبهم من الناس . وهم الى ذلك سخيُّون ، لم يتعوّدوا صرّ نياقهم بخلاً بالبانها . اما الشرب فقد صرعتهم الخمرة ، وغدوا مُنبطحين كالحبال. فمنهم الذي تلاشى ، ومنهم الذي جعلت قدمه تخونه، وهو ليس كسيحاً . هكذا تجري الامور في الحياة . تسنح اللذة لقوم ثم يذهبون ، حتى يجيء قوم آخرون ، فتسنح لهم اللذة من جديد .

---

١ – اللقح : ج. لقحة : الناقة الحلوب . – المعنى : ان هؤلاء الشبان ليسوا برعاء فلم يتعودوا صر النياق : او هم لا يصرون نياقهم بخلا بالبانها .

٢ – النصاحات : ج. النصاح : الحبل . الربح : القردة . اراد انهم مصرعون ممتدون مــن السكر كالحبال .

٣ – تليل : صريع . خذول الرجل : اي ان رجله لا تعينه في القيام وذلك من السكر لا من الكسح : العرج .

تكامل القصيدة الخمرية :

هذه هي معاني الأبيات ، وقد اجتزأنا بخطوطها العامة ، تمهيداً لدراستها دراسة نقدية مُسبهة ؛ واول ما يطالعنا فيها ، مخالفتها ، لما سبق من لمع خمرية متنابذة ، مفككة ، تكاد لا تتعدى الابيات القليلة ، والصور النقلية التي تغشى المظهر دون أن تنفذ الى الصور الوجدانية . وفي ذلك وجه من وجوه التطور او ميزة مـــن مميزات الخمرة في شعر الاعشى . فبعـــد ان كانت تقليدية شكلية تستوفى فيها طقوس النظم ، غدت في شعر الاعشى عماداً هاماً للقصيدة ، تعرض لها وتفيض بأوصافها ومعانيها . نشاهدها جليـــة ، متكاملة ، بعد ان كانت تخطف خطفاً. وللاعشى بذلك، فضل تقرير القصيدة بشكل موصول ، وإن لم يقدر له ان يجعلها مستقلة . وقـــد توسط بذلك بين شذرات الابيات الخمرية التي لا لحمة ولا شكلاً لها ، والقصيدة العباسية التي استقلت واتضحت حدودها وربما بلغت ذروتها . فالاعشى هو الذي نزع الخمرة من تلك الصورة المشوشة ، المموهة ، وانتظمها في لوحة ساطعة بيِّنة الملامح والحدود .وهو الذي كساها ببعض التفاصيل والجزئيات التي جعلتهـــا تدق وتصفو . وهذه الابيـــات تشكل مرحلة تدريجية اوشكت ان تتكامل بهاالقصيدة الخمرية ، بالرغم من عدم استقلالها .

الوصف المادي الحسيّ :

اما معاني هذه الابيات بالذات فتتميز بالتفصيل والتلاحق لأن معانيها متمهلة وئيدة ، لا تتخطف الذهن بسرعة ادبارها واحتضارها . والأعشى يتفق مع الجاهليين . بطبيعة الوصف المادي . الحسي . الذي يشخص في العين من دون القلب والخيال . فهو يقول :

وشمول تَحْسَبُ العين إذا صُفِّقَتْ وردتها نـــورَ الذُّبَحْ
مثل ذكي المسكِ ذاكٍ طيبُهـــا صبّها الساقي إذا قيـــلَ تَـوَحْ

لقد بدت الخمرة في اصطفاقها شبيهة بزهرة الذُبح . فالصورة تمت إذاً بين مشهدين في العين يشابه أحدهما الآخر تمام التشابه ، فكأنّ همه ان يعبر عن معادلة أو على صنو للظاهرة التي يلم بها . فالبدائي لم يكن قد نفذ الى مرحلة التمييز والتجريد والخلوص ، وانما كان في مرحلة المقابلة التي تقتصر على اكتشاف الشبه بين شيء وآخر . لهذا ، فان التشبيه الذي يقوم على المقابلة البطيئة والذي لا يقتضي كثيراً من القدرة على التخيل والتمثل والتجريد ، كان الوسيلة الأهم بالنسبة إليه ، لأنه يتفق مع طبيعة عقله ونفسيته التي تغشى ظاهر الاشياء دون ان تقوى على النفاذ الى روحها . ولعل ما نشهده من تداول هؤلاء الشعراء الجاهليين للمعاني الواحدة والتشابيه المحدودة ، الشائعة ، إنما هو نتيجة لضعف الخيال التجريدي فيهم . ونكاد لا نلم بقصيدة من القصائد الخمرية حتى نتمثّل المعاني التي سوف يتصدى لها ، قبل ان نتولى قراءتها . ذلك ان ضيق العالم المعنوي الذي كان الجاهلي يتجول عبره ، قيّده في حدود عالم دني يتردد أبداً على الاشياء ذاتها . وقد تأدى من ذلك ان اصبح للقصيدة الجاهلية حد تكاد لا تخرج عنه . فبعد أن يتصدى الشاعر الى لون الخمرة ، مثلاً يترجح لنا انه سيلم بعدئذ بطيبها ، أو بنشوتها او بشعاعها ، وما الى ذلك من معان تتوالى في قصائد الخمرة ، يفتقد احدها ولا تفتقد جميعاً . وهكذا ، فان الاعشى ما ان ألمّ بلونها . حتى عاد يلتفت الى طيبها «مثل ذكي المسك ذاك طيبها». ان تشبيه طيبها بالمسك هو اقرب مرحلة يمرّ فيها الذهن بعد ان يلاحظ ذلك الطيب ويميزه ، او يستخلصه من سائر صفات الخمرة . فالانسان كما هو شائع في علم النفس ، لا يمكنه في المرحلة الاولى ، ان يميز بين ملامح الشيء الواحد ، وانما يراه رؤية كلية ، عامة . يرى الخمرة في البدء ، ثم يعود بعد التجارب والتقدم ، فيرى الخمرة الطيبة المذاق ، مثلاً ، متدرجاً فيها بعدئذ الى الطيب واللون والشعاع وما الى ذلك من صفاتها . ولعل الخطوة الثانية التي ألم بها الشعراء ، كانت التشبيه اذ جعلوا يقاباون بين الصفة التي خلصوا اليها من

احدى الظواهر ، مع صفة ثانية ، جردت من ظاهرة اخرى . فالتشبيه يكاد ان يلازم طبيعة الشعر البدائي ، ولا ننفك نشهده يتردد في القصيدة الجاهلية ، أكانت خمرية ، ام غزلية ، ام افتخارية . والشاعر كان ملزماً ، عصرئذ ، بمثل هذا الواقع ، اذ لم يكن لديه قدرة على تخطي حدود الظواهر ، إلى روح تستسر وتومض وراءها . وهكذا ، فان هذه التشابيه كانت طبيعية بالنسبة الى الجاهلي .

وصف الزقاق :

بعد التشبيه السابق يستطرد الشاعر الى وصف الزقاق ، فاذا هي سوداء ، مملوءة دائماً ، كثيرة السعة ، ثم يعرض الى تلك السعة ، فيدعي ان الخابية لا تتأثر مهما اغترف منها ، ومهما مزج بها من مياه ، فانها تذهب بزبده . فالجاهلي كان يفخر باتساع الدن الذي يغترف منه الخمرة ، ويبالغ في ذلك جرياً على عادته في المبالغة في سائر الأشياء . لكنه لا بد لنا من التساؤل عن سبب تغزل الشعراء بدنّ الخمرة ومبالغتهم في اتساعه . في يقيني ان ذلك عائد لسببين : اولهما ، ان الشاعر كان يظهر بذلك مدى حبّه لها ، حتى انه لا يعجب به فقط ، بل يعجب بكل ما يتصل به او ما يحتويه. ان مبالغته بسعتها ليست في الواقع ، سوى وجه من مبالغته بالخمرة ذاتها . اما السبب الثاني في ذلك ، فهو ان الجاهلي لم يكن لديه قدرة على الانتخاب والتمييز بين الجوهري الدائم والعرضي الزائل ، ليدرك أن الجوهري في وصف الخمرة هو الخمرة وما يتصل بها من طعم ونشوة ، وان الدن في ذاته ، أكان صغيراً أم كبيراً ، لا يؤثر في جودة الخمرة،وطيب عنصرها . ان التعرض لوصف الدن بالسعة الهائلة يدل دلالة عميقة على نفسية الجاهلي الذي يؤخذ بمظهر الأشياء ، بحجمها الضخم ، دون روحها ومعناها او جوهرها . فالدن الكبير الضخم ، يعجبه ويزهوه بضخامته واتساعه . فهو لم يعنَ بنوعه وقدمه . هذه الصورة إذن ، هي

صورة جاهلية بالمبالغة الساذجة الّتي تشخص فيها ، بالاضافة الى ما تعلنه لنا من واقع البدائي الذي كانت تصعقه المظاهر الضخمة الساطعة المدوية . فهو يقول :

مِنْ زِقاقِ التجْرِ منْ باطيّةٍ   جَوْنَةٍ ، حَارِيَةٍ ، ذاتِ ربحْ
ذاتِ غَوْرٍ مـــا تبالي يَوْمَها   غَرَفَ الإبريقُ منهـــا والقدَحْ
وإذا مـــا الماءُ فيهـــا أَزْبَدَتْ،   أفَلَ الإزْبادُ فيهـــا وامتصحْ

هذه هي نفسية الجاهلي تظهر من خلال وصفه ، او بالأحرى انها النفسية البدائية ، التي دفعت الشاعر الجاهلي الى ما نشهده لديه مـــن وصف يغالي او ينقل ويلغ على سطح الأشياء .

وصف المجلس :

ومما ينبغي ان نتنبه له، ان الشاعر طفق يتئد في ذكر ملامح الخمرة، جميعاً، بعد ان كان الشعراء قبله يعرضون لصفة من صفاتها أو لحال من أحوالها . فبعد أن ذكر سعتها تحوّل الآن الى وصف مجلسها حيث يقول :

ولقد أغْدو عـــلى ندمانها   وغدا عندي عليهـــا واصْطَبَحْ
وَمُغَنٍّ كُلَّمـــا قيـــلَ لَهُ   أَسْمِعِ الشَرْبَ، تغنّى وصَدَحْ
وثَنَى الكفَّ على ذي عَتَبٍ   يَصلُ الصوْت عـــلى زيرٍ أَبَحْ
في شَبَابٍ كمصابيحِ الدُجى   ظاهِرُ النِعْمَةِ فيهـــم والفَرَحْ
رُجُحُ الأحلامِ في مجلِسِهِم   كُلَّما كلب مـــن الناس نَبَحْ
لا يشحُّـــون على المالِ ولا   عُوِّدوا في الحيِّ تصرار اللقـــحْ
فتَرَى الشرْبَ نشاوى بُطِحوا   مِثلما شُدَّتْ نصاحاتُ الربـــحْ
بينَ مَغْلُوبٍ تَليلٍ خَـــدُّه   وخَذولِ الرجْلِ منْ غيرِ كَسَحْ

هذي أبيات تعرض لمجلس الخمرة ، الذي ألممنا ببعض ابيات تمثله فيما قدّمنا من حديث عن الخمرة . فبينما كان هناك مجزوءاً ، مترجحاً ، اذا به الآن ، يتضح ، بل يسطع كأنما نراه بأم العين . فالاعشى بذلك هو الشاعر الجاهلي الذي جمع شتى الفلذات التي كانت متوزعة ، متنافرة ، واوشكت القصيدة الخمرية ان تتكامل لديه ، دون ان تستقل . فهو يتحدث عن الندمان والمغني ، كما انه يعرض لكيفية غنائه ، بتفاصيل قريبة من الدقة . اما اصحابه فهم أشبه بمصابيح الدجى ، مترفون ، راجحو الأحلام . وكذلك وصف المغني فقد امتاز ببعض الدقة ، مما لم نكن نشهده قبل ذلك ، إذ ذكر لنا ما ابصر في اصابعه وفي اختلافها على أوتار آلة الطرب . وهكذا ، فالوصف هو من طبيعة الشعر الجاهلي حيث كان الشاعر يغتبط اشد الاغتباط : عندما يقدر له ان يعثر على ألفاظ أو على صيغ تعبيرية ، تنقل ما تشاهده عيناه ، او يفهمه ذهنه .

أما تشبيه الندامى بالنجوم ، فينطوي على شيء من المغالاة التي تبعدنا عما شهدناه في وصف المغني من نسخ يقرب الى الحديث العادي الذي يقرر ما يشاهده ، دون جذوة او تخير . فهو اقرب الى الشعر منه الى النثر ، بخلاف ما سبق لنا أن ألممنا به في الابيات والصور الأخرى من دنو ونقل يميت التجربة ويحولها الى عقم الحديث العادي . الا انه لا يمكننا أن نقصر فضيلته على الأعشى وإنما هو نتيجة جهد مشترك أسهم به كثيرون من الشعراء الذين لا نعرف اسماءهم .

الوجه الحقيقي :

بيد أنّ الاعشى سرعان ما يطالعنا بوجهه الحقيقي من خلال تلك الصور الكلاسيكية المشتركة ؛ تلك كانت صور المغني والندامى والزقاق وطيب الخمرة اما الآن فان الصورة تغدو صورة الأعشى نفسه ، اذ تبدو لنا شخصيته التي كان يرسمها مموّهة ، ضائعة في تقليد شخصية الشاعر الخمرية . هاكه يقول :

رُجُحُ الأحلامِ فيْ مَجْلِسِهِمْ كلَّما كَلْبٌ من الناسِ نَبَحْ

في هذه الفلذة يبدو سخط الأعشى واحتقاره للناس شبيهاً بسخط ابن الرومي واحتقاره ، فيما بعد . فهو ينظر الى الذين ينعون عليه سلوكه كأنهم ينبحون . إلاّ أنّ الأعشى لا يتمطى بهذا المعنى ، بل يشير اليه بهذه الخاطرة التي تخطف خطفاً . بينما نرى ابن الرومي يقابل بين الانسان والكلب ، ثم يفاضل بينهما ، حتى يرتفع بالكلب على الانسان ، معللاً ذلك مفصلاً له كما في القضية الجدلية. وايا ما كانت الحال ، فإننا نلمح في هذا البيت حقيقة نفس الشاعر ونظرته المترفعة التي تجعله يعتقد أن الناس هم كالكلاب في حمقهم وغباوتهم ، وان الذين ينتبهون الحياة باللذائذ والمتع والمجون ، انما هم الاذكياء . ولقد اقترب الاعشى بذلك الى طرفة في مجادلته وتسفيهه من يلومونه . لكن وجه طرفة لا يبدو فيه الاستهتار الذي يبدو في وجه الأعشى . ان طرفة اكثر أسىً وقنوطاً، انه يحمل وطأة الحياة والمصير ، اما الاعشى فانه يشتم من يؤنبه ويهزأ به ، ممعناً في مجونه وعربدته . ولكن مثل هـذا البيت يؤنسنا ويوقظ فينا حس الانسان ومعاناته للحياة والوجود ، بينما أغفلت الأبيات الأخرى اغفالاً شبه مطلق النفس وشغلت بما تشهده العين دون جذوة . ولعل الاعشى وصحبه لا يتشابهون مع طرفة باحتقار الناس وحسب وانما هم ، جميعاً ، مثله يبذلون اموالهم في سبيلها :

لاَ يشحُّون عن المالِ ومَا عُوِّدوا في الحيِّ تَصْرارَ اللقَحْ

فهو يمدح أصحابه ظاهراً ، لكنه يهجو ضمناً الناس الذين يهرعون للمال ويَتَدنَّقون به . هؤلاء يبدون كثيري السخف بالنسبة للاعشى وصحبه ،لأنهم لا يقدرون الحياة قدرها الحقيقي . فالاعشى بذلك ربيب طرفة ، وهما جميعاً يمثلان وجهاً وجودياً ، يندر بين اولئك الشعراء المتماثلين المتناسخين . ذاك كان الوصف الداخلي للندامى ، أما الوصف الخارجي فيعرض له في ما يلي :

فتَرى الشَّرْبَ نشاوى بُطِحوا   مثلما مُدَّتْ نِصاحَاتُ الربحْ
بينَ مَغْلوبٍ تليلٍ خـدُّه   وخَذولِ الرِجْلِ من غيرِ كسَحْ

ان المشهد الذي تمثلهم به الشاعر ، مُنبطحين ، ممتدين يتزاحفون ، كحبال الأرسنة ، انما هو في الواقع مشهد هزلي يستثير ضحكنا ، ولعلّه توسّل به ليظهر ادمانهم على الخمرة وامعانهم بها ؛ فهم لا ينفكون يعاقرونها ، ويعلون منها ، حتى ينخذلوا ويعيوا ، فينبطحون على الأرض لأن أقدامهم لم تعد تحملهم . هذا ما رسمه زهير في صورة الموت التي ألمنا بها . ولئن كانت صورة الاعشى اكثر تفصيلاً ، فان صورة زهير كانت أعمق تأثيراً وأجلى من صورة الاعشى .

وفي النهاية يعرض الشاعر لفكرة تأملية ، فيقول ان اولئك القوم ؛ متعوا ومضوا ، ثم قدم آخرون وهم ما زالوا يرددون المتعة أبداً . هذه الخطرة الغنائية التي اعترضت في البيت الاخير تعيد ملمحاً آخر من ملامح الاعشى ، اذ تخطف في ذهنه عبر مجونه او إثره ، صورة الحياة بشريطها السريع فيدرك ان الموت لا بدَّ قادم .

. . .

هذه هي الابيات الخمرية التي وقعنا عليها في قصيدة مدح بها أياس بن قبيصة الطائي . وهي تمثل نموذجاً واضح المعالم لشعر الخمرة ، كما عرفه الاعشى . ويكاد يظهر لنا انه لم يطلع بمعان أو صور جديدة لم نألفها عند من سبقه او عاصره . فمعانيه هي معاني الادب الخمري عامة ؛ وهي التي سنراها فيما بعد في شعر الاخطل وأبي نواس بصورة اكثر وضوحاً وتفصيلاً . اما فضيلة الأعشى فيها ، فهي انه لم يتْلُ الاشياء تلاوة خارجية من الذهن والذاكرة ، وانما ألم ببعض الابيات الذاتية التي أظهرت لنا وجه معاناته ، كما ان القصيدة الخمرية بدأت تنجلي وتتكامل لديه ، حتى انها خرجت من طور التجارب الاولى ، واستقرّت سنّتها .

الرثـــــاء

رائية المهلهل في رثاء اخيه

قضى المهلهل معظم حياته ، قبل مصرع أخيـــه كليب ، سادراً في غيه ومجونه ، ينعم بطلب اللذة كيفما تيسَّرت له ، يعاقر الخمرة ويعابث النساء ويتردَّد عليهن ، دون أن ينهض لمكرمة أو يَعنى بأية ناحية إيجابية من نواحي الحياة . إلا أن مقتل أخيه كليب ، فَدَحه وانتزعه من حياته اللاهية ، وجعله يواجه الواقع بوجهه الكريه . ومرارته الثقيلة ويحفزه للثـــأر ، متهدداً ، متوعداً ، لا يقر له قرار ولا يهنأ له خاطر . وقد كان الجاهليون يقدسون الثأر ، ويعتقدون أن روح الموتور تنطلق من جُمجمته ، إثر الغدر به،وتهيم في الفلوات والفيافي ، صائحة « اسقوني » ولا يرتوي ظمأها الا من دم القاتل. وهكذا ، أفاق المهلهل على واقع مخضّب بالدماء ، وروح تائهة في الفيافي ، تستغيثُ به وتستنهضه حتى يثأر من واترها . فكان عليـــه ان يبدّل بالكأس رمحاً ، وبالطسّت خُوذة ، وباللّهو جدّاً ، وأن يعاقر خمرة البطولة والدماء بدلاً من خمرة اللّهو والمجون . وقد نشب في نفسه صراع عنيف ، بعد أن أثقلت كاهله دماء أخيه ، ممَّا اقتضاه الانقطاع عن اللهوّ والنهوض الى الجلّى ، تغمر حياته سدول الحداد واكفان الموت ، بعد ان كانت تغمرها حلل الفرح والحبور ، وهو ينتهب لذائذ الحياة بيسر ولامبـــالاة . وهكذا وجد المهلهل نفسه قد حملت عقدة من العواطف المتناقضة ، تمتزج بين الألم وحسّ الافتقاد

والبراح ، والنقمة والثأر والحنين . فلا بدع ، بعد ذاك ، ان تسيل جراحه المعذبة شعراً يتقطر نقمة وحزناً وبؤساً ؛ لقد فاضت نفسه وتنفست عن همومها ، فكان لنا هذا الشعر الرثائي المسرف بالوجدانيـة ، حيث تبدو الألفاظ مروّاة بدموع النفس ، ومخضبة بلون السواد ومتوهجة بلهب الثأر وشهوة الدمار والخراب .

وقد دأب المهلهل على استهلال قصائده بأبيات رثائية ، يقيم فيها مناحة لأخيه ، يشرك فيها الطبيعة في ليلها ونهارها ونجومها ، ثم يثني مناجياً أخاه ، وينهي قصيدته بالوعيد والتهديد ، مصوراً في ذلك العواطف المختلفة التي تضطرب وتشتعل في نفسه . اليكه يقول :

أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنَيَ الإذكَارُ ... هدوءاً ، فَالدُّمُوعُ لها انهِمَارُ ١

وصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَمِلاً عَلَيْنا ... كأنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَهُ نَهَارُ

وَبِتُّ أُراقِبُ الجَوْزَاءَ ، حتَّى ... تَقَارَبَ مِنْ أوائِلِهَا انحِدارُ ٢

أصَرِّفُ مُقْلَتِي في إثْرِ قَوْمٍ ... تَبَايَنَتِ البلادُ بِهِمْ فَغَارُوا ٣

وأبْكِي ، والنُّجُومُ مُطَلِّعَات ... كأنْ لم تَحْوِها عَنِّي البِحَارُ

على مَنْ لو نُعِيتُ، وكان حيّاً ... لقَادَ الخَيْلَ يَحْجُبُها الغُبَارُ

دَعَوْتُكَ يا كُلَيْبُ، فلم تُجِبْنِي ... وكَيْفَ يُجِيبُنِي البَلَدُ القَفَارُ ٤

---

١ – القذاء والقذى : ما يقع في العين من تبنة او غيرها فيؤلمها ويسيل دمعها . هدوءاً : اول الليل .

٢ – الجوزاء : برج من بروج السماء يكون انحداره في آخر الليل .

٣ – أصرف مقلتي : أمد نظري . تباينت البلاد بهم : تباعدت بهم .

٤ – البلد القفار : البلد الخالي من اهله .

أجِبْني يا كُلَيْبُ ، خلاكَ ذَمّ ... لقد فُجِعَتْ بفارسِها نِزارُ
سَقَاكَ الغيثُ ، إنَّكَ كنتَ غَيْثاً ... ويُسْراً حينَ يُلْتَمَسُ اليَسَارُ
أبَتْ عَيْنَايَ بعدَكَ أن تَكُفَّا ... كأنَّ غَضَا القَتَادِ لها شِفَارُ [1]
خُذِ العهدَ الأكيدَ عليَّ ، عُمري ، ... بتركي كُلَّ ما حَوَتِ الدِّيارُ [2]
وَهَجْري الغانياتِ وَشُرْبَ كأسٍ ... وَلُبسي جُبَّةً لا تُستَعَارُ
وَلَسْتُ بخالعٍ دِرعي وسيفي ... إلى أنْ يَخْلَعَ اللَّيْلَ النَّهَارُ
وإلاَّ أنْ تَبِيدَ سَرَاةَ بَكْرٍ ... فَلاَ يَبْقَى لَهَا أبداً أثَارُ [3]

يستهل المهلهل قصيدته بالحديث عن الذكرى التي تسيل دموعها ،وإحاطة الليل به من كل جانب ، لا ينقشع ولا ينقضي ، ولا يَعْقبه نهار . إنه ليل الأرق يُصرّف فيه الشاعر مقلته بالنجوم ، متذكراً أحبّاءه ، وباكياً أخاه الذي لم يكن يتمهل بطلب الثأر . ثم ينصرف لمناداة شقيقه ، معدّداً خصاله وفضائله ، مُسْتسقياً له الغيث ، ذاكراً استنزاف دمعه من دونه ، متعهداً بأن يهجر الديار والغانيات ، دون أن يخلع ثوبه وسيفه حتى يبيد واتري أخيه .

انفعال عنيف :

ومن ينظر في هذه القصيدة يبدو له ، انها تصدر عن انفعال عنيف ،انفعال بؤس وحزن ونقمة وثورة ، طغى على نفس الشاعر وجعله ينظر الى الحياة نظرة شعرية تخالف النظرة الواقعيّة المعتدلة . وقد كان من شدّة هذا الانفعال أن

---

١ – غضا القتاد : اي شوكه . شفر العين ؛ اصل منبت الشعر في حرف الجفن .

٢ – عمري : ما دمت حياً .

٣ – السراة ج سري وهو السيد الشريف .

جعل الشاعر كأنه محور الأشياء : يخضع العالم لنفسه والحالة التي تعانيهـا ، مبدّلاً من نواميسها وأقدارها ، فهو يعبر عن يقين اللحظة التي يعانيها وقد انطلقت من نفسه وحلّت في الطبيعة الخارجية ، حتى بدا الليل لا نهاية له ، مختلفاً عن سائر الليالي . والواقع أن ارتباط تجربة الشاعر بالليل : من دون سواه من مظاهر الطبيعة : يدلنا على ان الليل الذي تحدّث عنه ، هو ليل في نفسه ، اكثر ممّا هو في حدقته ؛ ولعلّ شموله « وصار الليل مشتملاً علينا » هـو شمول اليأس ، إذ لم يعُد يبدو من دونه ايّ مظهر من مظاهر الطبيعة . وذلك أن نفسه تآلفت مع هذا المظهر . سوادُه سوادُها ، وتجهمه تجهمها ؛ وهذا ما نشير اليه إذ نقول ان الفن يعدل الواقع ويبدّله وينبط به دلالة تخالف دلالته الحسيّة الواقعيّة ، بعد ان تتجاوز حدود العقل الذي يقرّر ما يظهر من الأشياء تقريراً ، إلى نوع مـن الشعور الخالق الذي يبني من دونه واقعاً نفسياً ؛ هـو أصدق بالنسبة للحالة التي تعانيها النفس من الواقع الشائع المتجمد اللا مبالي ؛ وهكذا ، فان الليل هو وسيلة من وسائل التجسيد التي حدَسَت للشاعر ، فيما أراد ان يعبر عن تجربته ؛ وهو شكل بصريّ ماديّ ، تسرّبت اليـه نفس الشاعر وأودعت فيه روحاً من روحها ، فبدا كأنه مخيّم على حدود الكون ، يمحو معالمه ، ويعفّي عليها . وقد كان الشعر ، بذلك ، فرضاً للذّات عـلى الموضوع ، وإشراكاً للعالم الخارجي بما تعانيه النّفس في عالمها الداخلي .

طول الليل :

ولا نتَوهّمن بذلك أن الأعشى هو أوّل من ادرك التوحيد بين ليل النفس وليل الطبيعة لان هذا المعنى كان متداولاً في الشعر القديم ، هو ليل امرىء القيس ، وليل النابغة ، وقد بدا في شعر المهلهل صريحاً ، مباشراً ، بينما تعقّد مظهره في شعر امرىء القيس ، حتى ليخيّل إلينا ان الملك الضلّيل كان أقرب اتصالاً بالحقائق اللطيفة الغامضة التي تربط بين النفس والعالم الخارجي برباط خفيّ مستور ؛

ولقد أنعم المُهلهل بالوصف الخارجي والإلمام بالجُزئيات الواقعية ، ممّا أضعف السورة النفسية لهذا المشهد وأوشك ان يحو له الى صورة خارجية ؛ يبدو ذلك في مثل قوله :

وبتُّ أراقبُ الجوزاء حتّى تَقَارَبَ من أوائلِها انحدارُ
أصرِّفُ مُقلَتي في إثرِ قَــوْمٍ تَبَايَنَتِ البِلادُ بهم فَغَاروا
وأبكي والنجــومُ مطلّعات كأن لم تحوِها عنّي البحــارُ .

المظاهر الطبيعية :

فهذه الصورة هي صورة مادية ، انبثقت بتأثير حالة داخلية ، وقد أنعم الشاعر بالتدقيق في مظهرها الخارجي ، حتى أوشكت ان تغدو مشهداً نقلياً بدلاً من ان تكون مشهداً وجدانياً . ولا بدع في ذلك ، لان الشاعر الجاهليّ لم يستطع ان يتحرّر من الواقعيّة الخارجيّة وينْفذ نفــاذاً داخليّاً الى روح الأشياء ، فانصرف الى التدقيق بمعالمها الخارجية كوسيلة من وسائل الغلو بالحالة الداخلية. فالمهلهل لا يذكر مراقبته للنجوم وتصريف مقلته وما الى ذلك مــن اعراض جزئية إلا ليغالي بتأرقه وعذابه .

ولعلّ هذا ما ساقه الى التشابيــه الاستطرادية التي تغــوى اغواءً شديداً بالمشبّه به وتسرف بذكر أوصافه وأعراضه كوسيلة لتجسيد شدّة الانفعالات التي تعانيها في الداخل . فهذا التوسع هو دلالة على العجز عن التعمق ؛ إنه خضوع لِمُعطيات العالم الخارجي ، وليس توغلا في ظلمة العالم الداخلي .

النفسية البدائية :

وهكذا ، فإن الاسلوب الفني الذي اتسمت به هذه الأبيات كان من نفس الشاعر البدائية ، طبعته به، وأفاضته عليه بصورة قاتمة ، غامضة ؛ وذلك أن

الاسلوب ، كما قيل ، هو الشاعر ، يختص بخصائصه ويتجسد في حدود واقعه ولعلّ تأثير النفسيّة الجاهليّة لا يقتصر على ذلك ، بل نراه في مثـل قوله ، متحدثاً عن النجوم « كان لم تحوها عني البحار » ؛ وذلك أن الجاهـلي ، في جهله لنواميس الطبيعة ، كان يعتقد أن النجوم تذهب ، عندما تغيب، في لجّة البحار . وهذا القول متأثر بعقيدة الشاعر ونفسية الجاهلي الذي يؤول ما يراه من مظاهر الطبيعة تأويلاً يوافق نظرته الساذجة الى الكون .

ومهما يكن ، فان هذا المقطع هو أقرب مقاطع القصيدة الى السويّة الفنيّة، لأن الشاعر توسّل فيه بنوع من الشعور الذي أبدع لنفسه شكلاً يحلُّ فيه ، متحوّلاً من نفس الشاعر الى الخارج .

التقرير :

أما في الأبيات الأخرى فيعتمد الشاعر نوعاً من التقرير الذي يحول انفعالاته إلى افكار تقرب الى النثر ، فكأنه يعبر عمّا يعيه ويدركه من انفعاله وليس عما انفعل به وهو حي ، قادر ، لم يضعف ويستسلم ويتحوّل الى وصف لما كانت تعانيه النفس ، بعد ان افتقد قدرته على الحلول في الأشياء الخارجية والتجسيد عبرها . نرى ذلك في قوله :

على مَنْ لو نُعيتُ وكـان حيّاً لَقَادَ الخَيْلَ يحْجبُها الغبارُ
دَعَوْتُكَ يا كُلَيْبُ فلم تُجيبني وكَيْفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفَارُ
أجِبْني يا كُلَيْبُ خلاكَ ذَمٌّ لقَدْ فُجِعَتْ بفَارِسِها نِزَارُ

فهذه الأبيات هي أفكار عارية . بينما كانت الأبيات السابقة تمثل انفعالاً قائماً . لم يعبِّر عن ذاته في إطار الفكر وانما في إطار الرؤى الداخلية الخارجية التي ابقته حياً ، فاعلاً ، ينطوي على حرارة قادرة على تحريك الأشياء وإحيائها ولعلها لا تعدو من الناحية الفكرية المعاني اليسيرة : مما يطفو على لجّة النفس ،

تحت وطأة الحوادث التي يصيبها القدر . وذلك ان المهلهل لبث ، خلال هذه القصيدة ، ينظر الى موت أخيه وفجيعته به ، ولم يرتق عـن حالته الجزئية ، الخاصة ، ليعالج قضية الموت ومصير الانسان المحتوم . فموضوع قصيدته هو الميت وليس الموت ، لهذا ظلت افكاره مرتبطة به ، يذكر وفاءه وبطولته ، وهي أمور عرضية ، بالرغم من صحتها ، وآنية ، بالرغم من واقعيتها ؛ولعلّ هذا ما ساق بعض النقّاد المعاصرين الى الاعتقاد بأن الوجدانية المُسرفة هي آفة تعيق الشعر عن إدراك التجارب الكليّة الشاملة والارتفـاع عن أديم الواقع لتلمُّس الحقائق العامة التي يخضع لها المصير البشري . فالوجدانيّة المسرفة هي صنو للواقعية من هذا القبيل ، لأنها تخضع للحقيقة النفسيّة خضوعاً تاماً ، كما تذعن الواقعيّة للحقيقة الحسيّة اذعاناً تاماً . والفن ليس خضوعاً للحقيقة في إطارها الشائع ، وانما هو محاولة لمعانقة الحقيقـة المستورة فيما وراء الحقيقة الظاهرة ، والاشراف على معالم الحقيقة الكليّة العامّة المرتبطة بالمصير البشري.

النزعة الفردية :

إلا أنه لا بدَّ لنا من الاشارة إلى ان النزعة الفردية استبدَّت بمعظم الشعر العربي عامّة ، والجاهلي منه خاصة ، وذلك لان نفسيّة الجاهلي كانت فردية لم تكد تنطلق الى الشعور الجماعي ، فكيف بالشعور الماورائي العام الذي ينزع من الأشياء الى غايتها ، مدركاً الكل من خلال الجزء ؛ فهذه القصيدة ، هي قصيدة الانسان الجاهلي ، المتقيد بواقعه ، المتأثر ببيئته ، وليست قصيـدة الانسان المطلق أمام مشكلة من مشاكل الوجود . لقد كانت مشكلة هملت مشكلة الثأر ؛ يعاني التجربة التي عاناها المهلهل ، الا ان موقف شكسبير من هـذه المشكلة أخرجها عن حدودها المكانيّة والزمانيّة ، وجعلها مشكلة الانسان المتعثر بقدره ومصيره ، بينما لبث المهلهل في حدود مشكلة الثأر لأخيه ، يُنعم في تكرار فاجعتها ، ويلحف بالعويل والنواح ، تتجهّم قسماته هو بالذات وليست

قسمات الانسان الذي يواجه مشكلة المصير البشري . وقد كان من شدّة تقيد الشاعر بفرديته ان أتت معانيه مُشبعة بواقع البيئة التي يحيا فيها ؛ لهذا استسقى الغيث لحدث اخيه ، وعادة الاستسقاء مقتبسة من البيئة الجاهلية حيث يعز الماء ويندر وجوده .

العهـــد :

اما العهد الذي اقتطعه على نفسه في النهاية بقوله :

خُذِ العهدَ الأكيدَ عليَّ عُمْري ... بتركي كلَّ ما حوَتِ الدِّيارُ

وهَجرِي الغانياتِ وشُربَ كأسٍ ... ولُبسي جبَّـةً لاَ تُستعَارُ

ولَسْتُ بخالِعٍ دِرعي وسَيْفي ... إلى أنْ يَخْلَعَ اللَّيْلَ النَّهَارُ

وإلاَّ أنْ تَبيدَ سراةُ بَكْـرٍ ... فلاَ يَبْقَى لهَـا أبـداً أثَارُ

هذا العهد مشبع بروح النقمة والغلظة في الطباع الجاهلية ، اقامه الشاعر دلالة على أنه متأهب للحرب ، يتوقع نشوبها حتى انه لا ينام الا وهو يرتدي لباسها. وهذه المعاني التي تبدو في ظاهرها تقريرية هي نتيجـة واضحة لحالة نفسيّة تنطوي على بعض التعقيد . إنها نوع من التعبير عن النفس بالتصرف ، فالامتناع عن اللهو وخلع الثياب وما الى ذلك ليس سوى وسيلة يجسد بها الشاعر حقده وحفيظته . وقد كان الجاهلي يعبِّر عن نفسه بالتصرف اكثر مما يعبِّر عنهـا بالأفكار ، لأن شعره مظهر من مظاهر تنازعه البقاء واعلان موقفه من الأشياء. وهذه الأبيات اقرب الى الحقيقة الشعرية من الأبيات التي سبقتها . لانها تنطوي على نوع من التجسيد بحيث تتخذ الحالة النفسيّة شكلاً مادياً . بدلاً من ان تنتقل الى حدود الفكر والتجريد ، الا انها . مع ذلك . تبقى خارج حرم الشعر لأنها تقريريّة واقعيّة ، لم يستطع الانفعال أن يبدع خلالها إطاره باكتشاف دلالة نفسية عميقة في ظاهر الأشياء الخارجية . كما بدا في مطلع القصيدة .ففي

طول الليل وشموله ، كان الانفعال خالقاً يخضع الأشياء ليقينه ، بدلاً من ان يخضع ليقينها ، أما في هذه الأبيات ، فقد انتقل الشاعر من مرحلة المعاناة المبدعة ، الى حالة خارجية في الاعمال الواقعيّة ، وبعد ان كان الشاعر يكتشف أصبح ، الآن ، يتصرّف ، وقد سقط بذلك من الحالة الشعريّة الى حالة عقليّة حسيّة .

ومهما يكن ، فان هذا الشعر هو شعر العنف والصدق ، يؤثر فينا بالذكرى الاليمة والتفجع ، لكنه لا يكشف لنا غوراً من أغوار المصير البشري ، كما ذكرنا . وقد كان بذلك ، تعبيراً عن الهموم العرضية الشخصية ، ينطوي على البداهة والعفوية من دون تلك الرؤيا العامة التي تنظر الى العالم ، جميعاً ، ترتبط به وتواجهه ، حتى تغدو مشكلتها جزءاً من مشكلته .

اما العبارة فقد جاءت كالتجربة ، يسيرة ، دنيّة ، لا تثقيف فيها ولا صنعة ، تجري على سنّة الوضوح ولا تعتمد الايحاء القاتم والتوقيع العميق كما نرى في شعر زهير والنابغة . وذلك لان نفسية المهلهل كانت نفسية رجل مفجوع وليست نفسيّة فنّان متمهل ، يتنازع من سراب التجربة التي تتخطّف بنفسه محاولا ان يعمقها ويمد أبعادها . ولعل القدماء قد فطنوا الى ذلك ، فسمّوه « المهلهل » لأنه هَلْهل الشعر . واعتمد فيه العبارات الرقيقة ، القريبة المتناول ، المباشرة ، دون كد ودون تنخل .



لاميـــة العرب

أقيموا، بني أمّي، صدورَ مَطيكُم، فإني، إلى قومٍ سِواكُم، لأَمْيَل ! ١
فقد حُمَّت الحاجاتُ، والليلُ مُقمرٌ، وشُدَّت، لِطيّاتٍ، مطايا وأَرْحُلُ؛ ٢
وفي الأرضِ منأى، للكريمِ، عن الأذى، وفيها، لِمَن خافَ القِلى، مُتَعَزَّلُ. ٣
لَعَمْرُكَ، ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغباً او راهباً، وهْوَ يَعْقِلُ. ٤

---

١ – المطي : ج. مطية : كل ما يمتطى اي يركب من الدواب . أقيموا ... : كناية عن التهيؤ للسفر . أميل : اسم تفضيل من مال . – يخاطب الشنفري قومه فيدفعهم الى السفر والابتعاد عنه . اما هو فيطلب صحبة غيرهم .

٢ – حمت : قدرت وحضرت . الطيات : ج. الطية : الحاجة ، النية . – قد تهيأت كل لوازم السفر ، والليل مضيء ، وقد شدت المطايا وركبت عليها أرحلها لطلب الغايات .

٣ – المنأى : المنزل البعيد . : التعزل : الانفراد . – ان الكريم يجد في الارض سكنى سكنى بعيدة عن قومه اذا اصابوه بأذى . وكذلك ، اذا خاف البغض ، يجد مكاناً يعتزل به عن مبغضيه .

٤ – لعمرك : ولعمري ، ولعمر الله : كلمات تستعمل في القسم ، تكون فيها اللام للتوكيد ، وهي ترفع ابتداء ، اما اذا لم تدخلها اللام فتنصب نصب المصادر . سرى : سار ليلا . – يقول : اقسم بحياتك ان الارض لا تضيق برجل يسير ليله لادراك رغبته ، او ليتخلص مما يخافه ، ان كان ذا عقل وفهم .

ولي، دونكم، أهلونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ، وأرْقَطُ زُهْلُول، وعَرْفاءُ جَيْأَلُ؛ ١

همُ الأهلُ. لا مستودَعُ السِّرِّ ذائع لديهم، ولا الجاني، بما جَرَّ، يُخذَلُ، ٢

وكلٌّ أبيٌّ، باسلٌ. غيرَ أنَّني إذا عَرَضت أولى الطَّرائدِ، أبسلُ؛ ٣

وان مُدَّتِ الأيدي الى الزّاد، لم أكُنْ بأعجلهم، إذ أجشعُ القومِ أعْجَلُ؛ ٤

وما ذاك إلاّ بَسْطَةً عن تفضُّلٍ عليهم، وكان الأفضلَ المُتفَضِّلُ! ٥

وإني كفاني فَقَدُ مَنْ ليس جازياً بحُسْنَى، ولا في قُربِهِ مُتَعَلَّلُ، ٦

ثلاثةُ أصحابٍ: فُؤادٌ مُشَيَّعٌ، وأبيضُ إصليتٌ، وصفراءُ عَيْطَلُ، ٧

---

١ – السيد : الذئب . العملس : القوي على السير ، السريعه . ارقط زهلول : نمر املس . عرفاء : طويلة العرف ، وهو شعر العنق . جيأل : من اسماء الضبع معرفة بدون الالف واللام ، وهي صفة في الاصل فخرجت مخرج الاسماء . – المعنى : اني افضل عشرة السباع على عشرتكم .

٢ – جر : ارتكب جريرة : إثماً . – يقول : هذه الوحوش الموصوفة من الاصحاب التي لا تفشي ما تودع من الاسرار ، وان اتى الانسان جناية وذنباً فلا تخذله بجريرته .

٣ – أبي : فيه إباء : أنفة وحمية . باسل : شديد . الطرائد : ج. الطريدة : فعيلة بمعنى مفعول ما طردت من صيد . – المعنى : اذا عرض لنا صيد فاني اشجع منها في اصطياده . ويجوز ان تأتي الطريدة بمعنى الفرسان وهي فعيل بمعنى فاعل اي طاردة فيكون المعنى : اذا عرض لي الفرسان اكون اشد منها قوة .

٤ – أجشع : من الجشع : الحرص على الطعام ، والإسراع إليه .

٥ – البسطة : السعة . التفضل : الاحسان . كان : هنا بمعنى يكون ، وربما جاء الماضي بمعنى الحاضر كقوله : ان الله كان عليماً اي هو عليم . – ليست هذه الصفات المحمودة في الا من سعة وفضلي . فان افضل الناس واكرمهم من تفضل على غيره .

٦ – فقد : مفعول ثان لـ«كفاني» . المتعلل : الشيء الذي يتعلل به : ينتهي .

٧ – ثلاثة : فاعل «كفاني» في البيت السابق . – يقول في البيتين : ان ثلاثة أشياء تغنيني عن فقد من لم يكافئني بخير ، وليس في صحبتهم نفع وملتهى . والثلاثة هي : فؤاد مشيع : شجاع مقدام . وابيض إصليت : سيف صقيل او مجرد . وصفراء عيطل : قوس صفراء طويلة العنق متينة .

هَتوف، من المُلْسِ المُتون، يزينها رصائعُ قد نيطت إليها، ومِحْمَلُ، ١

إذا زلّ عنها السَّهْمُ، حَنَّت كأنّها مُرَزَّأة، ثَكْلى، تَرِنُّ وتُعْوِلُ. ٢

ولستُ بمِهْيَافٍ، يُعشي سَوامَهُ، مُجَدَّعَة سُقْبانها، وهي بُهَّل؛ ٣

ولا جُبَّإٍ أكهى مُرِبٌّ بعِرسِهِ يطالعها في شأنه كيف يفعَلُ؛ ٤

ولا خَرِقٍ هَيْقٍ، كأنّ فؤادَه يظلُّ به المُكّاءُ يعلو ويسفُلُ، ٥

ولا خالِفٍ داريّةٍ، مُتغزِّلٍ، يروح ويغدو، داهناً، يتكحّلُ. ٦

---

١ – هتوف : ذات هتاف ورنة ، صفة للقوس . الملس المتون : الملس متونها : جوانبها . نيطت اليها : علقت بها . الرصائع : ما ترصع به السيوف وغيرها من جوهر ونحوه . المحمل : علاقة السيف او القوس ، السير الذي يتقلد به المتقلد .

٢ – المرزأة : المصابة بالرزيئة : المصيبة . – ان هذه القوس كثيرة التصويت ، اذا خرج عنها السهم ، فيسمع لها صوت ورنين ، كأنه صوت أم مصابة بفقد ولدها .

٣ – المهياف : السريع العطش وسط النهار خاصة . عشى الابل : رعاها ليلا . السوام : الماشية الراعية. المجدعة : السيئة الغذاء . السقبان : ج. السقب : صغير الناقة . البهل ج. باهل وباهلة : الناقة لا صرار على ضرعها . – اني بطيء العطش ، ادخل بسوامي الى المرعى البعيد لتنال منه . ولا اخاف سرعة العطش كبعض الرعاة الذين يمنعون صغار الابل عن رضع اماتها كي يبقى لهم من الحليب ما يشربون ؛ بل انك ترى صغار ابلي سمينة ليست سيئة الغذاء ، لان الامات لا صرار لها.

٤ – الجبأ : الجبان . الاكهى : الضعيف ، الكدر الاخلاق الذي لا خير فيه ، الأبخر ، البليد . مرب : من ارب بالمكان : اقام . العرس : الزوجة . – لست بجبان قليل الخير ، يظل مقيماً مع امرأته يشاورها في اموره .

٥ – الخرق : الدهش من الخوف او الحياء . الهيق : الظليم : ذكر النعام . المكاء : طائر يصوت في الرياض يسمى مكاء لانه يمكو اي يصفر كثيراً ج . مكاكي . وهو كثير الخفوق بجناحيه . – لست كالظليم في نفوره عند حدوث امر رائع ، فيتقلقل فؤاده ويرجف كأنه طائر يرتفع ويسفل .

٦ – الخالف : الذي لا خير فيه يقعد بعد ذهاب القوم ، الأحمق . الدارية : المقيم في داره لا لا يفارقها. المتغزل: الذي يحادث النساء ويشبب بهن . – ولست برجل قليل الخير لا يفارق داره. يصبح ويمسي جالساً الى النساء لمحادثتهن ، وهو يدهن ويكتحل كأنه منهن .

ولستُ بِعَلَّ شَرُّه دون خَيرهِ ، أَلَفَّ، إذا ما رُعتَه اهتاجَ، أعزَلُ . ١

ولستُ بمحيارِ الظَّلامِ ، إذا انتحت هدى الهوجَلِ العسّيفِ يهماءُ هَوجلُ ٢

اذا الأمعَزُ الصَّوَّان لاقى مَناسمي ، تطاير منه قادح ومُفلَّلُ . ٣

أُديمُ مِطالَ الجوعِ حتى أُميتَهُ ، وأَضرِبُ عنه الذكرَ صفحاً، فأذهَلُ ؛ ٤

وأستَفُّ تُربَ الأرض كي لا يرى له عليَّ، من الطَّوْلِ ، امرؤ مُتَطَوِّلُ . ٥

ولولا اجتنابُ الذَّأم، لم يلفَ مَشربٌ يُعاش به ، إلاّ لَديَّ ، ومأكل ؛ ٦

---

١ – العل : القراد : ذبابة الخيل ، يستعار للرجل الصغير الجسم . الألف : العاجز الذي لا يقوم لحرب ولا لضيف . راعه : افزعه . اهتاج : تحير تحير الاحمق . الاعزل : من لا سلاح معه . – لست برجل ضعيف الجسم والهمة يعلو شره على خيره ، لا يسعى في امر حرب ولا ضيف، تراه اذا افزعته يسرع سرعة الاحمق ، وهو أعزل : عار من السلاح يسرع سرعة الاحمق ، وهو أعزل : عار من السلاح

٢ – المحيار : المتحير . انتحت : قصدت واعترضت . الهوجل : الرجل الطويل الذي فيه تسرع وحمق . العسيف : الآخذ على غير طريق . اليهماء : الفلاة التي لا يهتدى فيها للطريق ، ولا يستطيع المار فيها دفع تحيره بها . الهوجل الثانية : صفة للفلاة : طويلة لا تعرف فيها طريق ولا معالم . – لا اتحير في الظلام ، اذا كانت الفلوات البعيدة المخيفة تضل رشد الرجل الاحمق .

٣ – الامعز : المكان الصلب الكثير الحصى . الصوان : صفة للامعز يصح ذلك بالتقدير اي الامعز ذو الصوان . المناسم : ج. المنسم : خف البعير . القادح : الذي يقدح ناراً . المفلل : المكسر . – ان سيري سريع . فاذا لاقت قوائم مطيتي مكاناً حجراً صلباً ، تطاير منه نار وحجارة مكسرة . وقيل : مراده ان النار تخرج منه ، مع تكسره . وذلك أبلغ في قوة مناسمه وحدة سيره .

٤ – المطال : مصدر ماطله : مده وسوفه . اذهل : انسى . – يقول : لا ازال اشاغل الجوع حتى افنيه ، واعرض عنه بالي الى ان انساه . والمراد : اني اقوى على رد نفسي عما تهوى واغلبها .

٥ – سف الدواء واستفه : اخذه غير ملتوت ولا معجون . الطول : الفضل ، الامتنان . – اجول في الفلوات وابتلع غبارها كي لا يرى رجل متكبر ان له علي فضلا وامتناناً .

٦ – الذأم : العيب ، اللوم ، الذم . – يدفع الشاعر بهذا البيت وهم من يتوهم انه لا يديم مطال الجوع ويمتص التراب الا لعجزه . فيقول : لولا تجنب النقص والعار لجمعت عنـــدي اصناف المآكل والمشارب .

ولكنّ نفساً مُرّةً لا تُقيم بي على الضَّيم ، إلا ريثما أتحول . ١

وأطوي على الخُمْص الحوايا ، كما انطوت خُيوطَةُ ماريٍّ تُغار وتُفْتَلُ ؛ ٢

وأغدو على القوت الزّهيد ، كما غدا أزَلُّ تَهاداه التّنائفُ ، أطحَل ٣

غدا طاوياً ، يُعارضُ الرّيحَ ، هافياً ، يخوتُ بأذنابِ الشّعابِ ، ويَعْسِلُ ، ٤

فلمّا لَواه القوتُ من حيث أمّهُ ، دعا ؛ فأجابته نظائرُ نُحّلُ ، ٥

مُهَلْهَلَة ، شيبُ الوجوهِ ، كأنّها قِداح بِكَفّي ياسِرٍ ، تَتَقَلْقَلُ ، ٦

---

١ – المرة : الابية . ريثما : قدر ما ، من الريث : الابطاء . – ان نفسي الابية ، اذا اصابها ذل ، لا ترضى السكنى الا حتّى اتحول عن مكان الهوان .

٢ – الخمص : الجوع ، والخمص : ضمور البطن . الحوايا : ج. حوية : ما يحوي البطن ، المعى . الخيوطة : ج. خيط . والتاء تدل على كثرة الجمع . ماري : اسم فاتل الخيوط . اغار الحبل : احكم فتله . – اشد امعائي على الجوع فأطويها ، كما يطوي الفاتل خيوطاً يفتلها ويحكم برمها .

٣ – الأزل : الخفيف ، الأرسح ، اي القليل لحم الوركين ، صفة للذئب المحذوف . التنائف : ج. التنوفة : المفازة والارض القفار . تهاداه : تتهاداه : تهديه من تنوفة الى اخرى . الاطحل : الذي لونه كلون الطحال او بين الغبرة والبياض . – اني ابكر مع قوت قليل ، كأني ذئب خفيف الوركين ، اغبر اللون ، تتناقله المفازات . والمراد اني اقنع بالقوت الزهيد ، واعدو في طلبه عدو الذئب .

٤ – الطاوي : الجائع . يعارض الريح : يفعل مثل فعلها من الجري . الهافي فاعل من هفا يهفو : خف على الارض واشتد عدوه ، او ذهب يميناً وشمالا من شدة الجوع . يخوت : ينقض ، يختطف . يقال : خات البازي اذا انقض على صيده . اذناب الشعاب : اواخرها ، والشعاب الطرق في الجبل . يعسل يمشي خبباً ويسرع . – تراني مثل هذا الذئب ، اذ يقوم صباحاً ، فيسابق الريح بعدوه ويرمي بنفسه في قعر الأودية ، وهو يسرع في سيره .

٥ – لواه : دفعه ، ومطله ، وامتنع عليه . أمه : قصده . نحل : ضعيفة ، لشدة الجوع . – لما امتنع عليه القوت من حيث طلبه . صاح ، فاجابته ذئاب تشبهه ، نحل جسمها وضمر لجوعها .

٦ – المهلهلة : الخفيفة اللحم . القدح : السهم قبل ان يراش . الياسر : اللاعب بسهام الميسر . قلقلها : حركها . – هذه الذئاب دقيقة الجسم ، مبيضة الوجوه ، تشبه سهام الضارب بالقداح في الميسر عندما يحركها بكفيه .

او الخَشرَمُ المبعوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ   مَحابيضُ أرْداهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ ؛ ١

مُهَرَّتَةٌ ، فُوه ، كَأنَّ شُدوقها   شُقوقُ العِصِيِّ ، كالحاتٌ وبُسَّلُ . ٢

فضجَّ ، وضجَّتْ ، بالبَرَاحِ ، كأنّها   وإيّاه ، نُوحٌ فوقَ عَلياءَ ، ثُكَّلُ ؛ ٣

وأغضَى ، وأغضَتْ ، وأتسى ، واتّسَتْ به   مراميلُ عزّاها ، وعزّتْهُ مُرْمِلُ ؛ ٤

شكا وشكَتْ ، ثم ارعوى بعدُ وارعوتْ ؛   ولَلصَّبْرُ ، إن لم ينفعِ الشّكْوُ ، أجمَلُ ! ٥

---

١ – الخشرم : رئيس النحل . المبعوث : المنبعث للسير . حثحث : حض . الدبر : جماعة النحل . المحابيض : ج. محبض : عود يكون مع مشتار العسل يير به النحل . والاصل في جمع محبض محابض ، وقد اشبع حركة الباء . أرداهن : خفف اردأهن : ثبتهن ومكنهن . سام : فاعل اردأهن ، وهو اسم فاعل من السمو : المرتفع العالي ، الذي يسمو لطلب العسل . المعسل . طالب العسل .– هذه الذئاب تشبه قداح الميسر في ضمرها ، او تشبه رئيس نحل انبعث في السير ، فحضت جماعته عيدان مكنها لما رجل معسل ، رقي الى موضع عال . وذلك أن من شأن النحل ان تعسل في الموضع المتنع الصعب .

٢ – مهرتة : مشقوقة الفم شقاً واسعاً . فوه : ج. أفوه : مفتوح الفم . الشدوق : ج. شدق : جانب الفم . كالحات : عابسات الوجوه . بسل : ج. باسل : الكريه المنظر ، المغبر الوجه .– هذه الذئاب واسعة الاشداق كأن جوانب افواهها العصي المشقوقة .

٣ – البراح : الارض الواسعة لا نبت فيها . النوح : ج. نائحة . العلياء : البقعة المرتفعة المشرفة .– يقول : صاح الذئب الغادي الى طلب القوت فاجابته صائحة بالفلاة : فكان صياح الجميع كصياح نساء معولات فوق الروابي لفقدهن اولادهن . يريد ان الذئب استعوى اشباهه فعوت كما تهيج النائحة بقية النساء في المناحة .

٤ – أغضى على الشيء : سكت وصبر اتسى به : امتثل واقتفي . المراميل : ج. مرملة : التي لا قوت لها ، يقال : ارمل الرجل اذا لم يكن له زاد والجمع في الحقيقة مرامل فاشبع الكسرة للضرورة .– يريد انه لما يئس من الطعام سكت ، فلم يضج ، فسكتت إخوانه ، وتعزى هو عن فقد القوت وتعزت هي به .

٥ - شكا ... : هذا البيت بمعنى تشكى الذئب لجوعه ، فتشكت رفاقه ، ثم كف عن الشكوى بعد ذلك ، فكفت على مثاله . وان الصبر اجمل بالانسان ، اذا لم ينفعه التشكي .

وفاءَ وفاءتْ بادراتٍ ، وكُلُّها ، على نَكَظٍ ممّا يُكاتِمُ ، مُجْمِلُ . ١

وتشْرَبُ أسْآري القَطا الكُدْرُ ، بعدما سرَتْ قَرَباً ، أحْناؤها تتَصَلْصَلُ . ٢

هَمَمْتُ وهَمَّتْ ، وابتدرنا ، وأسدلت ، وشَمَّرَ مني فارِطٌ مُتَمَهِّلُ ، ٣

فولَّيْتُ عَنْها ، وهي تكبو لعَقْرِهِ ، يُبَاشِرُه منها ذقونٌ وحَوْصَلُ . ٤

كأنَّ وَغاها ، حَجْرَتَيْهِ وحَوْلَه ، أضاميمُ من سَفْرِ القبائلِ ، نُزَّلُ ، ٥

توافَيْنَ من شَتَّى إليْه ، فضمَّها كما ضمَّ أذْوادَ الأصاريمِ مَنْهَلُ . ٦

---

١ – فاء : رجع . بادرات : مسرعات ، حال للذئاب . النكظ : الشدة والجوع . المجمل : الصابر ، المحسن حاله . – لما فقدت الذئاب الصيد رجعت بسرعة ، وهي تبدي التجلد والصبر على شدة الجوع الذي تخفيه .

٢ – الأسار : ج. السور : بقية الشراب في قعر الإناء . ليلة القرب : هي التي ترد الطاير الماء في صبيحتها . الاحناء : ج. الحنو : الجانب . تصلصل : صات .– ان القطا المغبرة اللون ، مع سيرها ليلا الى ورود الماء في حال كونها تضرب بجوانحها احشاءها ، لا تشرب الا بقية الماء ، الذي اشربه . يريد انه يسبقها في عدوه فتشرب من فضلته .

٣ – اسدل الثوب : ارخاه . الفارط : متقدم القوم الى الماء . – هممت انا والقطا في السير الى الماء . فتسابقنا ، الا انها عجزت عن العدو فتقدمتها ، مع كوني تمهلت في السير . وقوله : شمر مني فارط اي شمرت متقدماً . ومن في قوله : « مني » للتجريد او حالية .

٤ – تكبو : تتساقط من الضعف . العقر : مقام الساقي من الحوض ، يكون فيه ما يتساقط من الماء عند اخذه .– وردت الماء وصدرت عنــه ؛ والقطا تسقط الى عقر الحوض وتكرع بنهم لشدة عطشها ، وتغمس فيه حنكها وحوصلتها . يريد انه اسرع منها وأجلد .

٥ – الوغى : الصوت والجلبة . الحجرة : الجانب . الاضاميم : ج. إضمامة : جماعة القوم ينضم بعضهم الى بعض في السفر . السفر : المسافرون . النزل : النازلون .– ان اصوات القطا في جوانب الماء وحوله ، تشبه اصوات اقوام من القبائل مسافرين ، عند نزولهم .

٦ – الشتّى : الطارق المختلفة . الاذواد : ج. الذود وهو : ما بين الثلاث الى العشر من الابل. الاصاريم ج. أصرام : ج. صرم : القطعة من الابل .– اتت جموع القطا مـــن اماكن متفرقة فجمعها مورد واحد كما تجتمع جماعات ابل احياء العرب عند الحوض .

فعبّت غِشاشاً، ثم مرّت كأنّها ، مع الصُّبحِ ،ركبٌ من أُحاظةَ ،مُجفِلُ ١

وآلَفُ وجهَ الأرضِ ،عند افتراشها، بأهْدَأَ تُنْبِيهِ سَناسِنُ قُحَّلُ ؛ ٢

وأعْدِلُ مَنْحوضاً كأنَّ فُصوصَهُ كِعابٌ دحاها لاعبٌ ، فهي مُثَّلُ . ٣

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرى أمُّ قَسطَلٍ ، لما اغتبطت بالشَّنْفَرى قبلُ ، أطوَلُ ! ٤

طريدُ جناياتٍ تَياسَرْنَ لَحْمَهُ ، عقيرَتُهُ لأيِّها حُمَّ أوّلُ ، ٥

تنام إذا ما نام ، يقظى عيونُها ، حِثاثاً الى مكروهه تتغلغَلُ ؛ ٦

---

١ – عبت : شربت الماء من غير مص . غشاشاً : على عجلة . أحاضة : جد قبيلة من حمير .– شربت مستعجلة . ثم سارت كأنها قفل من بني أحاظة يسرع عند الصباح في سيره .

٢ – الاهدأ : الشديد الثبات ، وهو نعت لمنعوت محذوف تقديره منكب او جنب اهدأ . تنبيه : ترفعه . ويروى : تنثيه : تبعده . السناسن مفردها سنسن : حروف فقار الظهر ، وهي مغارز رؤوس الاضلاع . القحل : ج. قاحل : يابس .– اذ انبسط على الارض ، تراني استند الى منكب صلب تحمله حروف فقار ظهري ، وهي يابسة الجلد جافة .

٣ – اعدل : اتوسد . المنحوض : القليـــل اللحم ، والتقدير : اعـــدل ذراعاً منحوضاً . الفصوص : فواصل العظام ، الواحد فص . دحاها : بسطها . المثل : ج. ماثل : منتصب . – اني اتوسد ذراعاً قليلة اللحم ، كأن فواصل عظامها كعاب يلعب بها اللاعب فتنتصب امامه . يريد بهذا كله انه قليل اللحم ، وان له عظاماً شديدة القصب .

٤ – تبتئس : تلقى بؤساً من فراقه . القسطل : الغبار . ام قسطل : الحرب . ما في «لمـــا» اسم نكرة ، واللام لام الجواب .– ان حزنت الحرب لمفارقة الشنفري لها الآن ، فطالما اغتبطت وسرت به .

٥ – الطريد : المبعد . تياسر لحمه : اقتسمه كما يقتسم الجزور في لعب الميسر . عقيرتــه : نفسه او جثته . حم : قدر .– ان صروف الدهر قد ابعدته وهـــي تقتسم لحمه . ونفسه اول ما تعرض لأي بلية قدرت . يريد انه هدف لأول نائبة تصيبه ، فتنال ثأرها منه . وقيل معناه : ان الجنايات طاردت الشنفرى وتكاثرت عليه حتى لا يكاد يعرف بأيها تؤخذ نفسه .

٦ – تنام : اذا نام ، تنام الجنايات ، لكنها في نومها يقظى عيونها . وهي تتغلغل حثاثاً ، اي سراعاً الى مكروهه .

وإلفُ همومٍ ما تزالُ تَعودهُ عِياداً، كحُمَّى الربْعِ أوهيَ أثقلُ ، ١

اذا وردت أصدرتُها ، ثمَّ إنَّها تثوبُ، فتأتي من تُحَيْتُ ومن عَلُ . ٢

فإمَّا تَرَيْني كابنةِ الرَّمْلِ، ضاحياً على رِقَّةٍ، أحفى، ولا أَتَنَعَّلُ ، ٣

فإني لمولى الصَّبرِ ، أجْتابُ بَزَّهُ على مثلِ قلبِ السِّمعِ، والحزمَ أنعَلُ . ٤

وأُعدِمُ أحياناً ، وأغنى ، وإنَّما ينالُ الغِنى ذو البُعدةِ المُتبذِّلُ . ٥

فلا جَزِعٌ مِن خَلَّةٍ مُتكشِّفٌ ، ولا مَرِحٌ، تحتَ الغِنى، أتخيَّلُ . ٦

ولا تزدهي الأجهالُ حِلْمِي، ولا أُرى سَؤولاً بأعقابِ الأقاويلِ أُنمِلُ . ٧

---

١ – تعوده : تزوره . حمى الربع : الحمى التي تنتاب المريض كل رابع يوم .– تعتادني الهموم وتألفني . كما تعتاد حمى الربع المحموم ، او لعل هذه الهموم اثقل بعد .

٢ – تحيت : تصغير تحت . عل : مبنية على الضم ، وفي بنائها وجوه .– اذا حضرت هذه الهموم رددتها ، لكنها تعود ثانية فتحدق بي من كل جانب .

٣ – ابنة الرمل : الحية . الضاحي : البارز للحر او للبرد . الرقة : سوء العيش .

٤ – ولى الصبر : وليه . اجتاب : اكتسي ، ألبس . البز : الثوب . السمع : ولد الذئب . يخاطب ، في البيتين ، ابنة الحي فيقول : ان رأيتني كحية ابرز للانواء على رقة حال ، وانا حافي الرجلين لا نعل في قدمي ؛ فانا مع ذلك حليف الصبر البس ثوبه على قلب شجاع كقلب السمع ، وحذائي الحزم . والمراد اني قائم بالصبر اتصرف فيه كما اريد ، واحتذي الحزم كأني قاهر له .

٥ – اعدم : افتقر . ذو البعدة : اخو الهمة البعيدة . المتبذل : الذي يبذل نفسه : يسمح بها.– افتقر حيناً ، واغنى حيناً ، ومن كان بعيد الهمة ويتعرض للاخطار ، نال ما طلب .

٦ – الخلة : الفقر ، الحاجة . المتكشف : الذي يظهر فقره وحاجته للناس . المرح : البطر ، النشيط . المتخيل : المختال بغناه .– لا اخاف من الفقر ، ولا اكشف حاجتي للناس ان كنت فقيراً . وان اغتنيت ، لا يبطرني الغنى .

٧ – تزدهي : تستخف. الأجهال: ج. جهل، وهذا الجمع قليل لا يكاد يستعمل. والأعقاب : ج. العقب : المؤخر . أنمل : من أنمل : نم ، والنملة النميمة .– ان الاهواء لا تغلب حلمي ، ولا اتتبع حديث الناس ، ولا انقله عنهم .

وليلةِ نَحْسٍ ،يصطلي القوسَ ربها ، وأقْطُعه اللاتي بهـا يتنبلُ ، ١

دَعَستُ على غَطْشٍ وبَغْشٍ ،وصُحبتي سُعار ،وإرزيز،وَوَجْر ، وأفْكَلُ ، ٢

فأيَّمْتُ نِسواناً، وأيتَمتُ وِلدَةً ، وعُدتُ كما أبدأتُ، واللَّيْلُ ألْيَلُ . ٣

وأصبح ،عنّي ، بالغُمَيْصاءِ، جالساً ، فريقانِ :مسؤول، وآخرُ يسألُ : ٤

فقالوا : لقد هرَّت بليل كلابُنا ، فقلنا: أذئب عَسَّ؟ أم عسَّ فُرعُل؟ ٥

فلم تكُ إلاَّ نَبأة ، ثمَّ هوَّمت ، فقلنا: قطاة رِيعَ، أمْ رِيعَ أجدَلُ؟ ٦

فإن يكُ من جنٍّ ، لأبرحَ طَارِقاً ؛ وإنْ يكُ إنساً، ماكها الإنس تُفعَلُ ٧

---

١ – النحس : ضد السعد ، الأمر المظلم ، الريح الباردة ، وهو المراد . الأقطع : ج. قطع : نصل قصير عريض السهم . تنبله : اتخذه نبلا ليرمي به .

٢ – الغطش : الظلمة . البغش : المطر الخفيف . السعار : حر يجده الانسان في شوفه من شدة الجوع . الإرزيز : البرد . الوجر : الخوف . الأفكل الرعدة . – يقول في البيتين : كم من ليلة شديدة البرد ، يلقي في النار صاحب القوس بقوسه ونبله التي يرمي بها فيستدفىء بها ، سريت انا داخلا في ظلمة ومطر ، يصحبني جوع شديد ، وبرد ، وخوف ورعدة .

٣ – ايمت نسواناً : تركتهن أيامى : ج. أيم : المرأة لا زوج لها ، ، الأرملة . الليل الاليل : الشديد الظلمة .

٤ – الغميصاء : مكان قرب مكة . جالساً : قد يكون معناه قاصداً بلاد الجن ، وهي نجد .

٥ – هرت : نبحت . عس : طاف ودار . الفرعل : ولد الضبع .– يقول في البيتين : بعد ان اغرت على الغميصاء ليلا اجتمع فيها فريقان ، عند الصباح .– بينما كنت انا قد ابتعدت قاصداً بلاد نجد – فسألت فئة منهما الاخرى وقالوا : لقد سمعنا في هذا الليل كلابنا تنبح ، فقلنا هل طاف بالحي ذئب ام زارنا ضبع ؟

٦ – النبأة : الصوت . هومت : نامت ، والضمير الكلاب . . ريع : افزع . الاجدل : الصقر . – لكن الكلاب لم تعو الا بصوت واحد ثم نامت ، فقلنا هذه قطاة افزعت او صقر خوف .– يصف الشاعر خفته وسرعته ومهارته في النهب .

٧ – ابرح : اتى بالبرح : الشدة . واللام فيه للجواب . – ولما رأى عند الصباح ما اوقعت فيهم من القتل والنهب . قال اهل الغميصاء : ان كان هذا الطارق من الجن ، فوالله لقد بالغ في سوء صنيعه ، وان كان انسياً ... لكن لا يستطيع الإنس ان يفعلوا ما فعله هذا الطارق .

ويومٍ من الشعرى، يذوب لُعابــه، أفاعيه، في رمضائه، تتململُ، ١

نصبتُ له وجهي، ولا كِنَّ دونه، ولاستر إلاَّ الأتحميُّ المُرَعْبَلُ؛ ٢

وضافٍ، إذا هبت له الرّيحُ، طيرت لبائدَ عن أعطافه ما ترجَّلُ، ٣

بعيد بِمسّ الدهن والفَلْيِ عهدُهُ، له عَبَسٌ عافٍ من الغِسْلِ مُحْوِلُ. ٤

وخرْقٍ كظهر التُّرْسِ، قَفْرٍ قطعتُه بعاملتين، ظهرُه ليس يُعْمَلُ، ٥

وألحقتُ أولاهُ بأخراه، مُوفيـاً على قُنَّةٍ، أُقعي مراراً وأمثُلُ، ٦

---

١ – الشعرى : كوكب في الجوزاء يظهر في ليالي الحر . اللعاب : ما تراه ، في شدة الحر ، مثل نسج العنكبوت ، الآل . الرمضاء : الارض الحارة من وقع الشمس عليها .

٢ – الكن : الستر . الاتحمي : ضرب من البرود . المرعبل : الممزق . – يقول في البيتين : ورب يوم من الايام التي تطلع فيه الشعرى ، وكان قد اشتد فيه الحر وثارت على الارض هبوات النار حتى لا تكاد الافاعي تستقر على رمضائه لشدة حرارتها ، كنت انا انصب وجهي لأشعة الشمس لا يسترني عنها ستر ولا وقاية الا برد خلق .

٣ – الضافي : الطويل السابغ ، عنى به شعره ، وهو معطوف على الاتحمي –. اللبائد : ج . لبيدة : ما تلبد من شعره . الاعطاف : الجوانب . رجل الشعر : سرحه ومشطه .– لا يستر وجهي الا ثوب بال ، وشعر رأسي السابغ الذي اذا هبت الريح ، لا تفرقه لانه ليس بمسرح بل قد تلبد واتسخ .

٤ – الفلي : التفلية : تنقية الرأس من القمل . العبس : ما تعلق باذناب الابل من ابعارها وابوالها فجف عليها . محول : مر عليه الحول : السنة .– ان شعره لبعد عهده بالدهن والافتلاء، اجتمع فيه الوسخ حتى كأنه مثل العبس في أذناب الابل .

٥ – الخرق : الارض الواسعة تتخرق فيها الرياح . العاملتان : رجلاه . – رب مفازة واسعة تشبه باستوائها ظهر الترس قطعتها برجلي . وهذا الظهر ليس مما تعمل فيه الركاب . والمعنى انه قطع فلوات لم يسلكها احد قبله .

٦ – موفياً : مشرفاً . القنة . أعلى الجبل . أقعي : اقعد كقعدة الكلب . امثل : انتصب . – قطعت هذه البراري . واشرفت على قمة جبل ، أقعي حيناً وحيناً انتصب ، حتى بلغتها .

تروδُ الأراوي الصحْمُ حولي، كأنّها   عذارى عليهن الملاءُ المُذَيَّلُ [1]

ويركُدْنَ بالآصالِ حولي، كأنني   من العصْم، أدفى ينتحي الكيحَ، أعقل. [2]

يعبر الشنفرى عبر هذه الابيات عن الهموم التي تعتريه من صراعه مع بني قومه ومن المجتمع الذي ينتمي اليه ومن الطبيعة التي تحدق به ومن نفسه ومن العالم . والواقع ان الشنفرى كان من أغربه العرب اي من الذين طلى السواد وجههم وتدجّى فيه حتى بات واحدهم يُشْبه الغراب. لعل تلك كانت الحالة الاولى التي وعاها حين وعى ذاته وتقارن مع الآخرين وتفكّر بعدالة الحياة وحكمتها وتوزيعها لاقدار الناس . ولقد كان السواد منذ البدء يمثل نوعاً من العطب في سويّة الانسان فكأنه لا يرمز الى لون وحسب بل الى نوع من السلالة المتخلّفة ، او المشوبة بنقص وعجز عن اللحاق بالآخرين والتوازي معهم في التمرس بالحياة والفعل فيها والتفاعل معها والانتصار بين جنباتها . فهو من هذا القبيل كان يماثل عنترة فيما بعد ، وفَدَ الى عالم بوجه حالك اعمى ، فوجد الناس يتفرسّون به ويتحملقون وكأنه يحمل على وجهه علماً للعار والمذلة ، دون ان يكون له جريرة في ذلك . ولقد نشأ في بني سلامان ، مستعبداً وكان اصله ، فيما يقال ، من اليمن ، وكان هؤلاء يتعسفّون به ويزُرون عليه ويُنكرون نسبته فيهم ، وبذلك يغدو مثيلاً لعنترة فضلاً عن الحطيئة فيما بعد الذي كانت تتدافعه القبائل عنها كالموبقة . وهكذا يبدو لنا ان

---

١ – ترود : تذهب وتجيء . الاراوي : ج. الاروية : انثى الوعل . الصحم ج. اصحم : الاسود في سواده صفرة . الملأ : الثياب . المذلل : الطويل الذيل .– ان الاراوي تذهب وتجيء . حولي كعذارى لابسات ثياباً طوياة الذيل ، أي انست بي لكثرة مخالطتي لها فلم تنفر مي .

٢ – ركد : ثبت . الآصال : ج. اصيل : الوقت من العصر الى المغرب . العصم : ج. اعصم : الوعل الذي في ذراعيه بياض . الادفى : الوعل الذي طال قرنه جداً . ينتحي : يعتمد ويقصد . الكيح : عرض الجبل . الاعقل : المتنع في الجبل العالي . – ان الاراوي لا تنكرني فتثبت عند المساء حولي ، كأنني وعل منها طويل القرن عمد الى عرض الجبل وامتنع فيه .

الشنفرى كان من الذين يعانون عقدة الولادة ، أو عقدة الخطيئة الاصلية التي تفد مع الانسان الى عالم مُلحد قاس ، ولا سبيل له الى التحرر منها اذ يُنظر اليه من خلالها . واذا اردنا ان نتوغل في تحليل نفسيته ، نقول ان السواد الذي كان يتجهم على اساريره انما كان يعزله في الآن ذاته عن الآخرين وكان يصيح به بصمت انك تتباين عنهم ولا قِبَلَ لك ان تساوِيَهم وان تقف اليهم دون مضض وشعور بالهوان . بل ان السواد المجتث من الليل انما هو رمز الوحدة واليأس ، فهو ابن الليل وليس ابن النهار ولقد ولجت الى ضميرة عقدة السواد ، فعاد لا يطيق صحبة الآخرين بل يتفرد في نفسه ويألف البراري القصيّة والمفازات ويساكن الوحش ، ذاك ان الليل هو الذي يألف عشرة الضباع والاسود وما الى ذلك من بهائم يعددها الشاعر في قصيدته . وربما خلعه بنو سلامان في جريرة اقترفها ، فنبذوه ولم يدافعوا عنه كسائر الاحرار الذين تحدروا من صلبهم ، فضاعف ذلك من شعور الهوان والتراخي بين قبضة الحياة والعالم، واحسّ انه فعلا ابن السواد والظلام وانهم هم ابناء الضوء والنهار ،وقد حفظه الحقد عليهم لجفوتهم وعلى الحياة التي تهب وتبخل ، فاقسم ان يقتل منهم مائة كي يبوء بثأره فيهم . ولعل ذلك يلج في باب الاسطورة ، الا ان الاسطورة ذاتها ، وان كانت وليدة الوهم ، تنطلق من حقيقة واقعية وتتمادى عليها وتمعن فيها . ان حقده على نفسه وعلى الحياة والقدر ، وشعوره بلعنة السواد، حوله الى منتقم يحترف الثأر ، وبقدر ما يمعن فيه يشعر بالتكافوء والسوية . ان في قتله لبني سلامان شيئاً من قتله لعدوه الواضح الغامض الذي ما زال يذرع حياته بالبلاء . انهم هم عدوه الذي تقع عليه عيناه وان كان ثمة عدو اكبر متوار عبر مظاهر الوجود وفي اقداره الغامضة . ولقد كان النزاع بين السواد والبياض حتماً منذ البدء ، انه قائم في متن الصراع بين الاضداد في الوجود ، الضد يُزيل ضده ويَجهز عليه كي يكون ويثبت اقدامه على اديم الوجود . وهكذا ، فان القتل كان حتماً عليه من بنيته الجسدية والنفسية لا يعلق

باهداب الحياة ويعنى بعزّها وجاهها ودوامها ، ما دامت قد ازرت به دون ذنب ، وهو اذ يلم بابنائها ويثلبهم ويجهز عليهم انما يثأر من العدو الذي غالبه فغلبه منذ البدء .

وبالاضافة الى عقدة السواد التي تتسرب الى لاوعي الانسان ثمة عقدة عدم الانتماء . وكان الجاهلي عزيزاً بنفسه وببني قومه ، يرتاد ارتيادهم ويخوض غمار الوجود متكاتفاً معهم، ينهض بنهوضهم ويكبو معهم ، وهو يشعر في ذلك كله بالعزوة والعزاء وانه ليس متروكاً لقدره وان ثمة من يقدرونه ويعترفون به . الا ان الشنفرى، بخلاف ذلك، انما كان ينبذ عن القبيلة وحين وقع في جريرة ، خُلع فتأكد له بالفعل الواقعي انه ليس كالآخرين وانه شيء مضاف اليهم ، يخدمهم ويرعى ماشيتهم ويقيم فيهم وهو ليس منهم في شيء . انه دونهم ، وذاك هو الهوان الفعلي . وهكذا فان الشنفرى كان من الثوار الايجابيين والسلبيين في آن معاً ، يرفض القدر الذي كتب له ، ويأبى ان يكون من طبقة العبيد ، الذين ارتضوا ذلهم وقنعوا به ، ولم تعد ترهقهم او تصيبهم فاجعته . فالشنفرى كان من العصاة ، ومن المتمردين ، تمرد على المجتمع الذي اراده عبداً مُلْحقاً ، مضافاً الى القبيلة وعلى القدر الذي وسمه بسمة الهوان ، وعلى الحياة التي تهب وتبخل دون قياس ، وبذلك تفرد ذلك التفرد الموحش ، يُجنّه الليل وهو في الفلوات ، يعايش الظلام ربيبه ووالده وابن جلدته وفي تلك الوحدة كانت تنمو فيه كبرياء المتفرد ، المعتزل الذي يعي هوان النّاس وظلمهم وانانيتهم وعيشهم من دم الآخرين ومن اتعابهم ، وهو لا يفلح في تعديل اي امر . ولو قدر للشنفرى عدد كاف من الاتباع لقام بثورة تشبه ثورة الزنج في العصر العباسي . وما كان يعتمل في نفسه من حقد وشعور بالظلم هو الذي تألف في تلك الجماعة وتعاظم حتى تدفّق سيله على البصرة وتمثل بالقتل والنهب واغتصاب الحرائر واستعبادهن . وتلك النزعة هي التي تمادت بين العبيد في عهد الرومان وولدت ثورة سبارتاكوس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التي قوضت النظام الاقطاعي والاناني القائم عصرئذ . وكان الشنفرى ألف بعض شذاذ الآفاق الآخرين من الذين خلعتهم قبيلتهم وكان يغزو بهم في الليل فيقتل ويسبي ويولي دون ان يفلحوا في القبض عليه او التعرف اليه. وتلك كانت ثورة اجتماعية في حدود قدرته . ومن ذلك الجرح السوداوي الدامي كانت تنثال عليه التجربة الشعرية وفقاً لطباع البداوة وصدقها وبراءة فطرتها وعنف تصويرها للواقع ، فكانت لنا مثل لامية العرب التي تعتبر من ارق الشعر وادقه وارفعه مستوى وان كان صاحبها لم يقم في الحاضرة ولم يتسن له التأمل الذي يعمق التجارب الفنية . ذلك ان الالم الذي عاناه كان يرفده بالافكار والصور ، وهو لا ينظم ذلك نظماً ، وانما كان يسيل من نفسه كالدم .

القصيدة :

يستهل الشاعر فيها منذ المطلع بمخاطبة بني قومه ويدعوهم الى الارتحال فقد اعدت المطايا والليل مقمر ييسّر السبيل . وقد افصح الشاعر ان مشكلته هي في قومه وانه يتمنى ارتحالهم عنه وبت الصلة بهم وان نفسه تطلب قوماً سواهم من دونهم . فهذا العالم رحب ، لا يعسر على الحر ان يعثر فيه على مقر يهنأ به وينأى عن الهوان ويعتزل . ثم انه يذكر الاهلين الذين يؤثرهم عليهم فيقول :

ولي دونَكُم أهلونَ: سِيدٌ عَمَلَّسٌ   وأرقَطُ زُهْلولٌ وعَرْفاءُ جَيْأَلُ

والسيد هو الذئب ، والارقط الزهلول هو النمر الاملس والعرفاء الجيأل هي من صفات الضبع . فايا تكون تلك التجربة التي حدت به الى ان يؤثر صحبة الذئب والنمر والضبع . ولقد كان ملماً بطبائعها يصفها فكأنه ألفها وألفته. لا شك ان وراء ذلك شعوراً بالضيم والنكد في القيام بين قوم يذلونه ويسخرونه ويتخلون عنه في المقام الحرج . ولقد افصح عن ذلك بوعي ووضوح اذ اردف بالقول :

هـُمُ الأهلُ ،لا مُستودعُ السرّ ذائعٌ لديهم ولا الجاني بما جرَّ يُخذَلُ.

فتلك البهائم لا تخذله ولا تشي به لاعدائه كي يُلِمّوا به ويقتلوه.فالشنفرى كان يدافع عن حياته في قوم يتآمرون عليه كي يسلموه ، فيقتل ، فابتعد واقام بين تلك الوحوش . ان جريمته هي الاخرى عزلته عن الآخرين فضلاً عن لونه واصله المغمور .

لقد كان الشنفرى يحسّ بدافع راغم الى التخلي عن الناس والاعتزال في الفيافي والفلوات ، وكان يعلل ذلك بدوافع واقعية مستمدة من بيئته . ذاك كان الدافع الظاهر وانما الدافع المضمر انه كان ابن الظلام ، ابن السواد وللسواد طباعه ، وهو ربيب الضّباع ، تصول وتجول فيه وتُقيم وترحل ، انهـا تتوارى ،غالباً، في النهار ، وتعود في الليل ، فتظهر ، وكأنّ مملكتها هي من عالم السواد.فتلك الوحوش هي اشبه باقران له ،السواد الذي يرين على وجهه ويطبع نفسه ويلج الى قاع ضميره المُظْلم انما كان يوحّد بين مصيره ومصير تلك البهائم . لا قِبَلَ له ان يحيا مع الاحياء من البشر ولا قبل له بان يعايش الجماد والنبات وهي لا تُفصح ولا تختلج ولا تشارك فكانَ لا بد له من ان يعايش الوحوش وهي مثله تأنس بالظلام وتركنْ اليه وتتجول في قلبه بطمأنينة وكأنه عالمها الوحيد . فثمة حتمية من المجتمع القاسي الذي عايشه وحتميـة اخرى ارهب واعمق ، تلك حتمية وجودية بُنِيَ عليها ولا قبل له بدفعها وهي حتمية السواد . وهكذا فان معايشة البهائم والوحوش كتبت عليه من سواده وقد بات يفرح او انه يسعى الى ان يفرح بتلك المعايشة ، متعزّياً بان الوحوش لا تؤذي مثل الانسان ولا تغدر ولا تتآمر ولا تخذل في الموقف الحرج . أوَلَمْ يقل الشاعر :

عوى الذئبُ فاستأنستُ بالذئب إذ عوى وصَوّتَ إنسانٌ فكدتُ أطيرُ

فمشكلة الشنفرى انه رجل وعي وارادة ولو لم يَعِ بؤسه وانعدام العدالة في صلب الوجود لكان اسلس للحياة وانقاد اليها وعايش ابناءها وقبل مصير العضروط الذي يكتفي من الحياة بالشبع والرّي ، كما يقول امرؤ القيس . واياً ما كانت المعاني التي يلمّ بها فانها ترد في سياق الألم والغربة والتعبير عن نقمة الفرد على عدالة الحياة والمجتمع وعن سعيه الى تخطي حدود المصير البشري المكتوب وتحدي نواميس العبودية والرق في الوجود . لا شك ان الشنفرى لجأ الى ايسر السبل ، لكنه عصى وتمرد على اسلوبه ، فكان من الثوار والعصاة الذين يعتصمون بالكرامة الانسانية ازاء قسوة الحياة وعماها ، وان عانى من ذلك التشرد والجوع والموت .

ومن ذلك كله نمت في الشنفرى نزعتان اساسيتان : نزعة التمرد على النفس وعلى الآخرين وعلى الحياة ونزعة الابادة وشهوة الدمار والقتل . وكانت كل نزعة تضاعف من الاخرى ، تغذّيها وتتَغَذّى بها . النزعة الاولى كانت تمنحه القدرة على عدم الاستسلام ، كانت تجعله هو البداية والنهاية ، يفعل افعاله بفعله ويراغم بها الحتمية والعبودية ، وان كان ذلك يُصيبه بأشدّ الضيم . ولقد يُدنيه ذلك الى ابطال كامو في مسرحياته وان كان لا يعي الاشياء بمثل وعيهم ولا يسمو سموّهم . فهو يصدر عن نوع من الشعور بالعبث امام غباوة الحياة وظلمها ، لكنه يرفض ان ينصاع ويذعن . كان يعاند ويكابد، يتحمّل شتى انواع الضيم والمشقة كي يكون هو ابن نفسه وحريته وارادته، لا يتقبّل الوجود كما يطرأ عليه ويلمّ به ، بل كما هو يريده وكما يود ان يصنعه ويوقّعه . اما شهوة الدمار والابادة فكان يتنفّس عنها في قتل بني سلامان وهم باتوا بالنسبة اليه الناس كلهم لانه تواقع معهم التواقع المباشر ، وهم الذين مثّلوا ارادة الآخرين وظلمهم . وكان يتنفس عن ذلك عبر الغزوات الليلية التي يصفها بقوله :

وليلةِ نحسٍ يصطلي القوسَ ربُّها وأَقْطُعُهُ اللاتي بها يَتَنَبَّلُ

دعست على غطش وبغش وصُحبتي سعارٌ وإرزيزٌ ووَجرٌ وأفكَلُ
فأيّمتُ نسواناً وأيتمتُ وِلْدَةً وعدتُ كما أبدأتُ، والليلُ أليَلُ
وأصبحَ عني بالغُمَيصاء . جالساً فريقان : مَسؤولٌ وآخرُ يَسألُ
فقالوا: لقد هرَّت بليلٍ كلابُنا فقلنا: أذئبٌ عسَّ أم عسَّ فِرْعَل
فلم تَكُ الا نبأةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فقلنا : قَطَاةٌ ريعَ أم ريعَ فَرْغَلُ
فان يكُ من جن لأبرح طارقاً وان يكُ انساً ماكَها الانس تَفعَلُ

فهو يقول إنه خرج في ليلة شديدة البرد بحيث يُقْسر صاحب القـوس ان يُشْعلها ويصطلي نارها ، وصاحب القوس هو الاشد حرصاً عليها لانها سبيله للدفاع عن نفسه وتنازع بقائه . ومع ذلك فهو يصطلي عليها . فالشنفرى يفخر ثمة كدأبه وكدأب سائر الجاهليين الذين يزهوهم ما يأتونه بيسر أو شدّة لانهم لمّا يعوا فساد طينة الحياة بذاتها وضعف الانسان وقصوره امام حتمية الزمن وقوى الطبيعة والمصير . فالفخر هو من الصفات التي يزهو بها البدائيّ وكان الشنفرى في غاية البداوة ، يفرح بكل امر يأتيه ويتجاوز به قدرة الآخرين وما ألفوه في حياتهم وما دأبوا عليه ووقفوا عند حدوده . فخروجه في الليلة القاسية المظلمة يوافق طبعه المتمرد الذي كنا ننوه به منذ حين . وهو يطرب لذلك أشدّ الطرب اذ به يتفوّق على أولئك الذين يَتَنَكّرون له ويخلعونه ويتباهون بأنهم اسمى منه. ولقد بزّهم وسما عليهـم وبذلك خرج وتحدّى الطبيعة فيما كانوا هم مستكنّين في بيوتهم ، يُسَلّمون انفسهم الى النـوم ويخضعون لناموس الراحة والتعب والغفلة واليقظة في الوجود ، ويستسلمون لنعيم الحياة والرخاء الذي يرفضه . ذاك ان فعل الوجود بالنسبة اليه اصبح تحدّي نواميس الطبيعة واعراف الناس والمجتمع . ثم ان الشنفرى يتمادى في اظهار تحديه للطبيعة وصموده فيما يتخاذل الآخرون ، وهي النزعة الاساسية

التي كان يصدر عنها وبها كان يردم الهاوية التي ألقته بها حماقة الحياة . يقول انه يغزو في تلك الليلة الليلاء في اشد الظروف شظفاً واقساها ، مما يضاعف جدارته وشدة احتماله ومعارضته لسنة الوجود . لقد غزا ولم يكن بصحبته افراد من الناس ، يستعين بهم عند الروع ، لم يكن يصحبه ما يُسْعفه ، بل ما يزيده ضنى على ضنى وهلاكاً على هلاك ، كان يصحبه الغطش اي الظلمة الشديدة ، والبغش اي المطر ، والسعار وهو الحر الذي يشعر به الانسان حين يشتد عليه الجوع والإرزيز وهو البرد الشديد الذي يرعد الفرائص والوجر اي الخوف والافكل والرعدة من الصقيع . فأياً يكون ذلك التحدي والعصيان. انه لم يدع امراً يخشاه الآخرون الا وتصدى له وروّضه وتحدّاه ، فثمة الليلة الليلاء والمطر والجوع والبرد المهلك الذي يصطلي فيه القوسَ صاحبُها . لقد تفوق عـــلى الناس غاية التفوق وهـــو ليس دونهم كما يزعمون بل اقواهم وابأسهم .

الا ان ما يثير الانتباه في ذلك كله انه لم يَغْزُ كما يغزو الآخرون في سبيل اقتناص رزق الناس وسلبهم بل انه خرج في تلك الليلة القاسية وكانه قدر الموت الذي لا يُدْفع فايَّم النسوة ويتم الاولاد خرج في سبيل القتل والابادة ، ذلك هو الطعام الذي يُشبعه والشراب الذي يُرَويه ، انها غزوة من نوع آخر ، غزوة وجودية اذا جاز التعبير ، تخطى فيها الشنفرى الحاجات الاولية التي تدفع الناس الى القتل ، واوفى الى القتل الآخر ، القتل للقتل ، القتل الفكري ، القتل النظري ، القتل السوداوي وكأنه اذ يستولي عليه الظلام تستولي عليه سورة القتل وتحتله ، فتنفث فيه روح السواد من نفحتها ، فيغدو مثل السواد رسول العدم والابادة . في الليل تتكامل ذاته ، وتبلغ غايتها وتحقق رسالتها ، تندفع بمثل شهوة الموت العميم ، فتقتل من تقتل وتُيتم من تُيتم وتُأيم من تؤيّم دون ثأر سابق وحتى دون معرفة سابقة ، سيان من يُقْتَل ومن يَتَيَتَّم ومن يتأيَّم ، المهم ان يتحقق فعل الابادة وطعن الحياة . وهكذا يبدو الشنفرى وكأنه مـــن

رسل الموت ، انه من ابطال السادية ، يفخر بأنه أيّم ويتّم ، اي انه يفخر بالقتل في افدح صوره وأبشع مآسيه . لقد غدا القتل بالنسبة اليه الفعل الحقيقي ، فعل الوجود وتحقيق الذات، يرفع علم الموت ويأنس به ويسكر بخمرة الفناء . ولقد عاد كما ابدأ والليل اليل . انه ابن الليل كما قدمنا وتلك هي الفسحة من الزمن التي يؤدي بها أفعاله . ولقد استيقظ الناس في اليوم التالي ، الناس الذين هم داؤه ، والمتباهون عليه والرافضون إياه أن يُقيم بينهم بالمساواة ، هؤلاء الناس اصبحوا وقد بات يسأل احدهم الآخر عَمّ ألَمّ بهم في الليل ، انه ليس من الانس ولا من الحن . ذاك هو الشنفرى ، يتوحش اذ يجنه الليل ويلج في روعه وينزل عليه فيه وحي القتل والاباءة بالثأر من الوجود .

مظاهر اخرى للصمود :

وان نزعة الرفض والامتناع عن الانقياد ألَمّت في نفسه بكل منزع اخر من منازعها ، وبات الخضوع حتى للغرائز الطبيعية أمراً غير مستساغ يعفّ عنه ويصمد عليه فكأنه كان يودّ ان يتَمَنّع عن أيّ نوع من انواع الحتمية . فهو يديم مطال الجوع حتى يُميته ويقضي عليه أو يتذاهل عنه واذا ما ألحف عليه ، فانه يستفّ التراب من دونه كي لا يمد يداً للاخرين ، وهو اذ يجوع فليس عجزاً عن كسب رزقه بل تَمَنّعاً على العار . فالى أية مرحلة من مراحل التموّت ومجاهدة النفس والطبيعة اوفى الشنفرى من خلال حسه بكبرياء النفس وأنَفتها . لقد كان يُضيمه ان يشعر بالجوع فكانّ في ذلك الاحساس العام الشائع وفي الخضوع له نوعاً من المذلة الي لا تطاق .

والشنفرى اذ يجاهد نفسه على الجوع انما كان يخضع بأقلّ قدر ممكن للطبيعة ، وقد كان الجوع حتماً عليه ، لا قِبَلَ له بان يمتنع عن الشعور به ، ومع ذلك كان يضرب الذكر عنه صفحاً ، فيذهل ، وهذه النزعة التي تدع الانسان سيد نفسه حتى ازاء الضرورات البيولوجية هي اصل نزعة الحرية

الفردية والاعتصام بكرامة الانسان ازاء ما يُحدق به من عبوديات الحياة التي يخضع لها الآخرون دون فاجعة . وهكذا تمادى التمرد في نفس الشنفرى ، من المجتمع ومن الناس الى القدر العام . ولعله ادرك ان الخضوع لحتمية الجوع هو الباب الذي يلج منه الهوان على الانسان ، فقد يخضع للآخرين وللمجتمع وللواقع كي يكسب رزقه.فهو يُؤثر الجوع والتشرد والتمرد على ان يخضع كي ينالها . وليس امر احتمال الجوع والتموّت من دونه الا المرحلة الاولى من التقشف الذي يُبقي على حرية الانسان فلا يكون عبداً للترف والحاجة . ولقد تفطن جبران الى ذلك فيما بعد اذ قال«الرفاهية تلج الى بيوتكم خادمة فتصبح مستخدمة لكم ». واذا ما طعم الشنفرى حتى الشبع والتخمة ، فذاك سيكون دليلاً فعلياً على استسلامه للواقع . وبذلك تتجلى مأساة ذلك الجاهلي ، المتجهم الوجه ، الراني بعينين في الظلمة وقد فرض عليه الجوع مع الاباء او الشبع مع الهوان . تلك ازمة لا يعانيها المرء الفاقد الانسانية ، عديم الشعور بجدارة الانسان ، ياكل في قصاع الهوان بين العشيرة ، او يقيم في الفلوات كالوحوش ياكل وحيب حين يقدر له ذلك في صدفة الحياة . وقد يتضوّر اياماً ثم إنه يعثر على طعام ، ومعه صحبة من الصعاليك وفي تلك اللحظة بالذات يحضر عليه الشعور بالكرامة تلك الكرامة التي هي اشبه بوتر مشدود ، رهيف ، في غاية الرهافة تطنّ عليه المنة اليسيرة. فلو تعجل في الاقبال على الطعام، لكان في تعجله عليه من دون آخرين خضوع للحاجة واريّهان للعبودية . انه يأكل بعد ان يشبع الاخرون ، وانه يفدخي النهاية ، ياكل كأمر لا بد منه للقيام بالأود. وهذا التنازع هو ظاهراً مع الطعام وضمناً مع وجود الانسان وفعله ولاوجوده ولافعلــه . وفي غريزته الغامضة أحسّ الشنفرى ان الحريــة وان التمرد لا يتحققان حتى يتحرر المرء من مقتضيات الغريزة ، يضائل من شأنها حتى القد الاخير فكانها غير موجودة يؤديها كعرض تافه الى جنب حياته وعلى هامشها وانما غايته ان يتفكك من قيود الوجود اذ يقول :

وأطوي على الخُمصِ الحَوايا كما انطوتْ خُيوطةُ ماريٍ تُغار وتُفتلُ

وأغدو على القُوت الزَّهيدِ كَمَا غَدا   أزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أطْحَلُ

انما يفخر بما يباين معاني الفخر الجاهلي ، حيث كان الشعراء يصفون القدور والقصاع التي يتهافت عليها الضيفان . وقد يكون التصبر على الجوع من طباع الصعلــوك ، الا ان الشنفرى يفخر به في باب اعتصامه بفرديته وسعيه الى الانتصار بها على الطبيعة وعلى الكون . فهو من هذا القبيل يعلن تمرّد الفرد وأحقيته بالكينونة الذاتية وألاّ يكون جزءاً من كل وطرفاً لآخرين وان ينتمي الى قوم ، فيحيي بهم ويموت من دونهم ، حقه في أن يحيا بذاته ولذاته ، ان يضائل من قيمة الغذاء كي لا تظل حياته مُلْحقة به ، مسيرة عليه ، تتكيف بالنسبة اليه وتتخاذل وتتنازل تبعاً له . فهو يأكل القوت الزهيد لان القوت ليس غاية الحياة ، وهو يباين الآخرين ممن لا غبطة لهم الا في ملء جوفهم . يعاند ويكابد،وهو سعيد لانه يُظْهر تَفَوّقه وتفوّق الانسان من خلاله واحتقاره لما يحيا له سواه . ويرد في هذا السياق فخره بالنوم في العراء على الارض الصلبة اذ يقول :

وآلَفُ وَجْهَ الأرضِ ،عندَ افتْراشِهَا   بأهْدَأَ تُنْبيهِ سَنَاسِنُ قُحَّلُ
وأعْدِلُ مَنْحوصاً كأنَّ فُصُوصَهُ   كِعابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فهي مُثَّلُ

وفخره بالتعرض للهاجرة :

ويَومٍ من الشِّعرى يَسيلُ لُعابُه   أفاعيهِ في رَمضَائِهِ تَتَمَلْمَــلُ
نَصَبْتُ لَهُ وَجْهي ولا كِنَّ دُونَهُ   ولا سِترَ الا لأتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ

فهو يتصدى لنواميس الطبيعة المُهلكة ، ويسعى الى النجاة منها ، رافضاً الخضوع ، رافعاً قَدْرَ القدرة الانسانية بوجه الطوارىء والعوادي . ولعلّ الشنفرى كان يُحِس ولا يعي ان قيمة الانسان في فرديته وانه قابل للعيش بها وحدها من دون المجتمع أي القبيلة ، عصرئذ ، وان الاضطرار والانتماء الى

القبيلة في سبيل الدفاع عن النفس وأكتساب الرزق انمـــا هو وسمة للانسان ندعه قاصراً بذاته وقويا ومتكافئاً بسواه . فالشنفرى هو ، من هذا القبيل : ابن الفردية المطلقة وابن التوحد المطلق ، المرء بذاته قابل للحياة وتحدّي الوجود وليست الانسانية او الانسان ككل . لهذا تراه يفخر باغتصاب النواميس التي يستكنّ لها ويذعن الاخرون مثل البرد الذي يصطلي فيه الفارس قوسه وانبله ، والمطر الذي يقسر الناس على القيام في مآويهم ، والليـــل الاليل ، كما يقولُ والذي ينام فيه الناس حتى لا يدرون من طراً عليهم وأمعن فيهم قتلاً وتنكيلا ، والجوع الذي تلتهب به الاحشاء والحرّ الذي يسيل لعابه وتتململ من دونه الافاعي على الرمل ، وهو لا ينام في سرير بل على الارض الصلبة ، وهـــذه الاحوال كلها هي من باب الرفض واللاستسلام ، بها يصارع ذاته الواهية المخذولة المتشبهة بالآخرين ويصارع الطبيعة بل يصارع القَدَرَ والكون ، فلا يَقْبَلُ بما يُقْبل عليه به بل انه هو الذي يأخذ منه ما يريد وبأقلّ قَدَرٍ مُمْكن ، ليظلّ حرّاً متحرّراً . ومن هذا القبيل فان تجربته تغدو من التجارب الوجودية الكبرى التي تواجه الفرد بالمجموع وبالحياة وبالكون وبالنواميس ، لا يقبل ان يتدجّن ويتروّض وان يغدو أليفاً ، مُسْتَهْلَكاً ، بل يُقيم على نوع من التوحش الذي هو صنو الفعل الحي الاراديّ بحيث يحيـــا حياته ولا يُسَلّمها للناس وللطبيعة وللقدر كي تعبث بها وفقاً لنزواتها العمياء . وهكذا فان الشنفرى انطلق من الثورة على واقعه وبيئته وابناء قبيلته وتمادى به شعور الرفض حتى شمل كل قوة خارجية لا تصدر عن حريته ، قبـــل الشظف والتشرد والرعب والاضطهاد وربما الموت من دونها .

وفي مكان آخر نراه يتصدى لامر الشرب والتروي بالماء ، وهو مثـــل الجوع حتم من حتميات الوجود ومثل النوم ومثل الحرّ والقرّ وقد انتصر عليها جميعاً بالعصيان ، بل بالتنكر لوجودها ومجاهدة النفس عليها . وها انه يتحدث بأمر الماء وهو من الحاجات العسيرة على الجاهلي وقد اقبل عليه قبل القطا ،

بحيث انها لا تشرب الا بقايا الماء الذي احتسى منه . وهنا ايضاً تشخص المقابلة ويقوم التعارض والتحدي بينه وبين الطبيعة . فالقطا هي ثمة رمز لقوة من قوى الطبيعة وغريزة من غرائزها ، وهو اذ ينافس القطا ويبزّها إنما يبز ارادة الوجود وينتهك جبريته التي لم تلج الى معادلة نفسه ولم تقبل بها كرامتها وحريته . وفي مكان آخر يتعارض مع الذئاب ويصفها بوصفها في طلب القوت والذئاب هي الاخرى رمز من رموز الطبيعة في شدة الافتراس والاقتناص . فهو يتحدى الطبيعة في جمادها اي المفازة والارض الصلبة وفي عناصرها اي الحر والقر وفي مظاهرها اي الليل والنهار وفي حيوانها اي الذئب وفي طيرها اي القطا وفي انسانها الذي يخضع للجوع وسنة النوم والراحة ويَذْعن للنواميس ، يَأوي الى مخدعه اذا المَتّ به الدّجنة ، ويُقْعي امام نار الاصطلاء ، اذا اعتراه البرد ، ويستظل في خبائه اذا سعرت عليه الرمضاء. اية ارادة وقيمة لذلك الانسان ، تَصْدر له الأوامر من احشائه في الجوع والشبع فيمتثل ، ومن الطبيعة في الليل والنهار والحرّ والقرّ ، فيستكنّ ويعتزل ، وتنافسه البهائم والطير فيُخْذل من دونها ، وانما الانسان الفرد ، الصانع ذاته صنع يديه ، ان ذلك الانسان هو هامة الوجود ، وهو وحدَه المتفوّق على القوى المعادية يواجهها ويعارضها ويطعنها في جبينها . وبذلك يدنو الشنفرى الى بروميثيوس الذي كان يدافع عن كرامة الانسان وجدارته ، وان كانت تعصف به نقمة تمسخ وجه المحبة الانسانية في طباع ذلك البطل الاسطوري الذي كان ينهش في احشائه نسر القدر ، وتعصف به الرياح في جبل الوحدة. ان الشنفرى صُلِبَ في مفازة الصحراء وبروميثوس على الجبل ، كانت العناصر تتلاعب به ، وهو مكبل من دونها ، اما الشنفرى فقد اقتحمها واذلها واعتمد الفقر والزهد والتجوع . ثم ان نزعة بروميثيوس تتجه الى الانسان ونزعة الشنفرى تتجه الى الفرد ، وترفض الحضارة والمجتمع لانه في الانخراط بسلك الجماعة يحس بالتقيد والاستعباد والانقياد . فهو الرافض والثائر المطلق من

هذا القبيل ، رفض كل امر مـــن الداخل ومن الخارج ، من الفرد ومـــن المجموع ، الانسان هو إله نفسه وسيد قدره وسيد الوجود ، يقيم منه عـــلى صراع ابديّ ، وفي ذلك الصراع تكمن جدارته ويحقق ذاته .

مظاهر اخرى لتفرده :

كنا قد رأينا الشنفرى يفخر بصحبه وحسبنا انهم قوم من الناس ذوي بؤس، فاذا اصحابه هم الليل الحالك والمطر والجوع والرعدة . ثم يذكر اكتفاءه بأمور ثلاثة يستعين بها على اقامة وجوده والقيام من دونه فيقول :

وإني كَفَانِي فَقْدُ مَنْ لَيْسَ جَازِياً بحُسْنَى، ولا في قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ
ثلاثَةُ أَصْحَابٍ : فُؤَاد مُشَيَّعٌ وأبْيَضُ إصْليت، وصَفْرَاءُ عَيْطَلُ
هَتُوف من المُلْسِ المُتُونِ، يَزِينُهَا رَصَائِـعُ قَدْ نيطت اليها ومَحْمِلُ
إذا زلَّ عَنْهَا السَّيْفُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّأَة ثَكْلَى تَرِنُّ وتُعْـوِلُ

فأصحابه الذين يصحبهم ويغدو بهم هم ، حسب قوله ، قلبه الشجـــاع وسيفه البتار وقوسه التي تئن حين يزل عنها السيف كأنها ثكلى . وذاك يعني انه ليس له اصحاب ، انه هو وحده صاحب نفسه والسيف والقوس همـــا وسيلتاه للدفاع عن النفس والبقاء . ولنتمثل روح الطفولة والبداوة في قوله ان قوسه مرصعة وانها ذات محمل ، فكأنه الطفل الذي يزهو بما يملك وان كان ما يملكه وسيلة للدم والفتك .

وقد يرد وصفه لشَعره الشبيه بشعر البيتلز في عصرنا للتدليل على العصيان والتفرد . فهو ينعته انه شعر ضاف طويل ، متلبد متعثكل بعضاً على بعض ، تعصف به الريح ، فتهتز جوانبه بمثل ضفائر الأوساخ ، لم يفلّه منذ عهـــد قديم ، ولم يدهنه كما يفعل ابناء الحاضرة ، فتفتل وغدا له مثل العبس اي ما تعلق بأذناب الابل من ابعارها فجف عليها وهو لم يغسله منذ اعوام . وشعره

ذاك هو الآخر رمز لمعاناة يعانيها الشاعر وموقف يقفه ، وان ازجاءه علـى هواه ومغادرته على طبعه والتفاخر بما علق به من عبس شبيه بعبس الابل وانه لم يدّهن عليه ولم يغتسل ،ان ذلك كله تسفيه لابناء الحاضرة الذين يتزينون، ويترجلون ويدّهنون ، خاضعين لسنة المجتمع ، المحتفلين برأي الآخرين بهم ، يطالعونهم بالزي الذي يعجبهم كي ينالوا اعجابهم . اما الشنفرى فقد تخطى تلك المرحلة ، مرحلة الاهتمام بالناس والتزين لهم ، فأرخى ذوائبه وما تلبد من شعره ، مدللاً بذلك كله انه ابن الفطرة الاولى والبأس وانه يناقض المجتمع الذي يُعنى بنظافة الشعر ولا يُعْنى بنظافة النفس وكرامتها وان تلك البوهيمية المتمثلة في الشعر تُعْلن فرديته واستقلاله وعدم اهتمامه برأي الآخرين ورضاهم او سخطهم . فالشّعر ذاك كان وسيلة احتجاج وعصيان ، فكانه يزري به فيه بكل ما تحرص عليه الحضارة من فضائل وخصائص .

المصالحة مع الطبيعة :

وتخطف عبر هذه الرائعة المتجهمة ، المربدة القسمات ازاء الكون والمصير والناس لحظة من التراخي والفرح بالوجود ، وذاك حين يصف اناث الوعول كيف تروح وتجيء حوله وكأنها عذارى لابسات ثياباً طويلة الأهداب ، فهي لا تنكره بل تحسبه كوعل منها طويل القرنين تحصن واعتصم في الجبل. لعله في ذلك يعرض لتوحشه واثرته لصحبة الوحوش كما قال قبلاً ، الا انه هنا بدا اليفاً ، يأنس بالوعول وتأنس به ، ويتمثل له فيها عالم من الفتنة والجمال . فالطبيعة التي تصليه بالرمضاء والتي تُصيبه بالرعدة والبرد والتي تُجيعه وتصرّد ظمأه ، قد تصالحه في حين فتمد له بساط الجمال والرونق وتغمره بنوع من الالفة التي لا يعيها الا امثاله ممن الفوا الوعر والمفازات وما ينداح عبرها من جمال وما يرتعي فيها من بهائم تخلب النفس وتسحرها . الا ان ذلك كله ليس سوى طيف مولٍ عابر ولحظة هاربة . تلك هدنة تعقد الى

حين ، ويعود الشاعر يحمل خشبة الصراع والعصيان على كتفيه ويصلب ذاته عليها وفي وحشة وكتمان وصمت ، لا يدري به احد ولا يحفل به الآخرون . انه وان ارتحل عنهم واعتزل ، فقد يدلفون اليه من نفسه ، ويحدقون به من كل جهة .

الشاعر والهموم :

يقول في ذلك :

طريدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لأيِّهَا حُمَّ أَوَّلُ
تَنَامُ ، إذا ما نامَ يَقْظَى عُيُونُها حِثَاثاً الى مكروهه تَتَغَلْغَلُ
وإلْفُ هُمُومٍ ما تزالُ تَعُودُهُ عِياداً، كحمّى الرِّبْعِ أو هيَ أَثْقَلُ
إذا وَرَدَتْ أصدَرْتَهَا ثم أنها تثوب فتأتي من تُحَيْتُ ومن عَلُ

هذه فلذة من الوجدانية الواقعية ومن الشعر الصافي والصورةالابداعية المستمدة من اعماق البيئة الجاهلية ومن لجة الضمير ومن الخيال الحسي النفسي الرائي . فقد كثرت جناياته عليه ، يهبّ اليها في الليل ، يقتل من بني سلامان ومن أي قوم آخرين ، حتى بات الناس يطلبونه بها وحيثما وجدوه سيقتلونه. والهموم تعتريه عليها ،بل انها تنكد يقظته ونومه، يكاد لا ينام الا بعين واحدة، بل ان تلك الهموم تظل مفتحة العينين ، مؤرقة ، ينام ولا ينام ، اذ يخشى ان يتساوى لديه الموت والنوم. يأكل ولا يشبع ، يشرب ولا يرتوي بل انه يرتوي بالقسوة والشظف ، وها انه الآن لا قبل له بالنوم . ثمة شيء ما في نفسه يظل صاحياً وهو نائم ، وكما قال سفر الانشاد : انا نائمة وقلبي مستيقظ ، وليس ثمة أدقّ من الصورة التي تمثل بها الشنفرى الهموم وقد منحها ذاتاً خاصة بها وجعلها تستقل عنه ، فهي ابداً ساهرة ، تدير احداقها فيما يطالعها وقد يطلع من دونه الموت . ثم انه يمثلها بصورة اخرى ، تنتابه كحمى الربع بل

انها هي اثقل منها ، تقبل عليه مثل قطيع من الماشية يرد الماء ثم انه يصرفها ، فتطمُ عليه وتطفو وتقبل من كل جهة فيستسلم . وعدا عن الروعة الفنية الماثلة ثمة والتي سوف نلم بها في حينها ، نقع في تلك الابيات على الانسان الذي خرج على المجتمع وخرج على القبيلة وقتل وانتقم ، وتوهَّم وأوْهم انه نال الامان والسعادة ، إلا أنه مثل مَكْبث تقتحم عليه اطياف الموتى الذين لا يعرفهم ، يصرعونه ويقتلونه وهم اموات . انهم يرقدون في نفسه ويخرجون منها في حين وينتابونه كالحمى القاتلة ، يبددهم ، يطردهم لكنهم يلمون به من كل جانب ، كما كان طيف بنكو يلم بمكبث وطيف الخنجر فهزم من نفسه ومن جرائره المكتومة . لقد خمد اوار الثورة في نفس الشنفرى وبدا مصلوباً ، متألّماً تسح عليه السويداء بل ان السواد الذي توهّم انه تحرر من سمته حين خرج عن طوره وعن كل ما يلتزم به الناس وتصدى للطبيعة والكون والانسان ، انه السوادُ القديم يسيل من داخله ويترقرق ماؤه الآسن من مستنقع نفسه . ولعله يشبه اجاكس في المسرحية الاغريقية كما مثله سوفوكل . كان اجاكس قد انتقض حتى على سلطة الآلهة فضلاً عن الدولة وآمن بقدرته الذاتية وقوة ساعده ، يهجم على العدو كأنه فرقة جيش كاملة ، وقوة الساعد منحته وهم القوة المطلقة فرفض ان تعينه الآلهة وقال لها : اسعفي الآخرين ، انا لست بحاجة للاعانة ، وحين طلب منه والده ان يستجدي رضى الآلهة كي ينتصر أجابه : برضا الآلهة ينتصر الجبناء . الا انه تنازع مع اغاممنون على سلاح وجُنَّ وفقد عاقلته وحين صحا ادرك ان ناموس الوجود يقتضي ان يكون ثمة آمر ومطيع وان كل شيء في الوجود يخضع بعضه للبعض الآخر ، الموج يخضع للريح ، والليل والصباح ، يخضع احدهما للآخر ، وادرك ان قوته المطلقة ليست قوة فعلية . وها ان الشنفرى اذ ترتفع في نفسه لجة الهموم ويقعي من دونها ، حين تستبد به وتقبل كالقطعان الكثيرة التي لا حدَّ لها يدرك بالرغم مما افتخر به سابقاً ان التصدي للكون والتمرد على

سننه ونواميسه وان تحقق له مرة ومرة اخرى فانه ليس دائماً وقد سقط تحت وطأة جرائمه وما كان يحسبه نصراً عاد هزيمة من الداخل ، تؤرق عليه ليله، وتصحبه في كل منتجع وحتى بين الوحوش والضواري ، فلا مفر له منها وان فرّ من العالم كله .

تلك قصيدة الشنفرى وقيل انها من اوائل القصائد الجاهلية ولكن النقـد الداخلي يبين انها صدرت عن دربة نفسية وفنية عميقة وتجربة قصية متعمقة بذاتها، وفيهما تعارض الداخل والخارج والفرد والمجموع والوحشة والالفة والحضارة والبداوة والانسان والطبيعة والخير والشر والحرية والعبودية ونزعة المطلق والكلية في التصرف الانساني مع القَبَليّة والانتماء ، الانسان الاول يحمل وجهاً اعمى كوجه عُطَيْل او كوجه اوديب ، يتجول به في الفلوات، الانسان الذي يريد ان يدري اين موقعه من العالم واين هي حدود قدرته وفعاله وفعاليته ، يقوى ويضعف ، وتجتاحه الهموم وتغرد له الطبيعة في لحظة وتسعى الى ان تفترسه بجوفها الكريه، او تطأه الحياة وتُخضعه او يطأها ويخضعها، ووجهه الحالك السواد وشفتاه الكبيرتان ، حيناً يدعونه الغراب وحيناً يدعونه الشنفرى اي الكبير الشفتين ووجه الانسان رمز لشخصيته ولوجوده . فأياً يكون مصير اولئك السود الوجوه من عنترة البطل الباكي الوجه دون بكاء والشنفرى وعطيل في مسرح شكسبير ، انه هو الآخر حاول ان يتحرر من سمته ويقتحم العالم وينتصر عليه ، لكنه تداعى من الداخل وانتصر السواد فيه على البياض . مأساة انسان يفد الى العالم وعاهته موثوقة به ، تتفشى على وجهه، يكافح لينهض ومثل سيزيف يحمل الصخرة الى الذروة ثم انها تتدحرج وتتساقط الى القاع . وعبر هذه القصيدة يهوم الخوف والشعور بالافتقاد والتخلي والغربة ومفازة العالم ومملكة الظلام والرعب ، والموت هـو الذي يصحب الشاعر حين يقيم وحين ينام وشهوة القتل ، يقتل الناس ويقتل عدواً غامضاً من دونهم ، وكونه عبداً والآخرون احراراً وتلك الحرية التامة كيف يصيبها

وانى له ان يعثر على الفرح ! يبدو الشنفرى عبر القصيدة من ابطال المآسي ، الانسان الاول الذي يدب على صدر الكون والكون يعبث به ويضطهده ويوقع الاحداث كلها كي يذله ويهلكه . فالطبيعة في شعر امرىء القيس تبدو مؤنسة ، فيما عدا ليلاً من الليالي الذي اناخ عليه بكلكل الهموم . ومن دون ذلك فهي تمد له بساط النعيم وتزهر وتتألق في المرأة . وحين يصف السيل تحس انـــه يرسم لوحة من لوحات الطبيعة ، يلم شتاتها ويلهو في اقامة معادلة لهـــا عبر حدقة بدائية مروعة ويصف البرق بوصفه ، لكننا لا نشعر في شعره بذلك القنوط او اليأس الذي كفن به الشنفرى الطبيعة . انها هنا الطبيعة العدو ، الطبيعة الام الاخرى كما يقول فينيي ، تحيا ثم تحيا من جديد ولا تحفـــل الا بذاتها ، بل أنها تنصب الفخاخ والشراك . يهرب اليها الشاعر من جحيم الآخرين ، فتصليه بجحيم آخر وتتفنن في العبث به والسعي للاجهاز عليه . فالشنفرى يطل ثمة وكأنه وحده على متن العالم وعلى اديم الوجود ، كان ولم يكن سوى البهائم والوحوش والموت والوحدة والخوف ومن بينها يستل الشاعر الشجاعة والاقدام ويواجه الكون وينازله ويدب على صدره وحوله الفراغ .

الطبائع الفنية :

المنا بكثير من الطبائع الفنية عبر تحليلنا للقصيدة ، ونعرض فيمـــا يلي لخصائص اخرى ادت لى تحقيق التجربة وتجسيدها في ذروتها . والقصيدة ليست متوازية من هذ القبيل ، فحيناً تشيل وتنهض بجناح الرؤيا وحيناً آخر تهيض وتسف في نوع من التقرير والتفسير وان كانت المعاناة لا تختنق ولا تضمحل وتخمد انفاسها . ويبدو التفسير في مثل قوله : وما ذاك الا بسطة عن تفضل ... واني كفاني ... ثلاثة اصحاب ولست بمهياف ... ولا جبأ .. ولا خرق .. ولا خالف .. ولست بعل .. ولست بمحيـــار الظلام . ولـــولا اجتناب الذام .. ولكن نفا ..

وفي مثل هذه الفلذات يقوم العمل الفني على قطبي السلب والايجاب والنفي والتأكيد، ينقض مُثُلا ويقيم مثلا اخرى من دونها.وعبر ذلك يزيل قيماً بالية او نقائص ويفخر باخرى . فهو يلج بعتمة الاماكن النائية ولا يخشى الظمأ السريع فيمنع صغار الابل من ارتياد اثداء امهاتها كي يُبْقي لنفسه من الحليب ما يشربه ، وهو هنا يجاهد نفسه كما قد قدمنا ، على الوظائف الطبيعية المحتمة فيه، فكأن البطولة ترفض الانصياع حتى للاحكام النازلة في صلب الحياة والمقدّرة لها بناموس الوجود . والشنفرى لا يقيم الى جنب زوجته في المنزل ، يطالعها في شأنه كيف يفعل ، كما انه ليس كالظليم الذي يتروع عند اي امر يطرأ ولا ينفق وقته في محادثة النساء ، يدهن ويتكحل وما الى ذلك من صفات ترمز الى الخمول، يتنكر لها ويتحلى بنقيضها. الا ان التعبير الفني يرقد نسبياً في مثل هذه الابيات وينقد التوتر والضغينة الماثلة في الابيات الاخرى والفضائل التي يعتز بها ليست ، في معظمها ، صفات اطلاقية ، ثورية ، ان هي الا تفاخر بالاقدام والنخوة ، وفقاً لما هو مأثور في عصره . وهكذا فان التعبير الفني يسمو ويدنو من طبيعة التجربة ومن المرحلة التي يجتازها فيها . فحين يقتفي على اثر الآخرين في الفخر الفروسي ، فان عبارته تنحى منحى التقرير ، ويتضاءل بل يمحى عبرها قدر الصورة الابداعية والتحسس العميق بأرواح المظاهر والتقصي في اسرار الوجود والنفس . ولو ان الشنفرى اقام على مثل تلك الابيات لسقط في المصير النفسي والفني الغفل وانما شأنه في تلك اللحظات التمردية التي يتنازع فيها حتمية الوجود وينبري من ذاته مارد يعارض الطبيعة ، ويخاصمها ويقف على هامتها كما يقف البطل المنتصر على هامة ضحيته . ومؤدى ذلك ان الانفعال يتدجن ، ريرتاد المشاهد الحسية الدانية والاحداث المعيشية التي لا تنطوي على ما هو أنأى من ذاتها ، كما ان فضيلة الخيال تكاد ان تعدم، فتتعطل فيه قدرة الابداع والتمثيل واستقطاب المشهد القصي في ذروته وفي دلالته الوجودية حيث يتنازع الانسان مع الحياة والموت ويقف منهما على شفير الهاوية وهو لا يزال معتصماً بجبروته ومتماسكاً حين يزعزعه الدهر ، كما يقول البحتري .

ويدنو الى ذلك التقرير الفكري الذي يرد في سياق القصيدة وكأنه خلاصة ذهنية تعبر عن مذهب ونتيجة من التواقع مع احداث الحياة تواقعاً اليفاً . مثل ذلك قوله :

وفي الأرضِ منأى للكريمِ عنِ الأذى وفيها لمنْ خاف القِلى مُتَعَزَّلُ
لَعمرُكَ ما بالأرضِ ضيق على امرئ سرى راهباً أو راغباً وهو يَعْقلُ

ففي مثل هذه الابيات تتهادن التجربة وتتشح بمثل سمات القصيدة في شعر زهير وان كانت تنطوي على قليل او كثير من التوتر .

وثمة نزعة التصنيف التي يطرب لها البدائي وهي ماثلة في ذكر اصحابه الثلاثة اي السيف والقلب الشجاع والقوس التي تئن كالثكلى . وأساوب التصنيف ينبو في الشعر لانه من مادة النثر والتوضيح . الا ان هذه الهنات تعترض في سبيل التجربة ولا تخمد جذوتها ولا تطفىء شعلتها . وربما عمد الى الصورة الاستطرادية المأثورة في الشعر الجاهلي ، كما في وصف الذئاب والقطا مما يدعنا نميل الى الاعتقاد بان الشنفرى كان اشد ثورة من الناحية النفسية وان اساليبه الفنية ترسف في حدود تجربة عصره وان كان وصف القوس والهموم يتفوق عليها بشدة الوجدانية والحلول في روح المظاهر والقدرة على تجسيد الحالة النفسية ومنحها الاطار الحسي الابداعي والرؤيا في خيال سحيق .

وصف القوس وقيمته الفنية :

يقول في ذلك :

هتُوف من المُلس المُتون ،يزَينُها رصائِعُ قد نيطتَ اليْها ومَحْمِلُ
اذا زلّ عنها السهْمُ حنّت كأنها مُرَزّأة ثكلى ترنُّ وتُعْولُ

وان الصورة الماثلة في البيت الاول تنتمي الى الوصف الواقعي النقلي الذي

يقرر ما يطالع في الظاهرة وينسخه بحقيقته . الا ان الوصف النقلي المادي ثمة ينطوي على دلالة من اتصالة بموقف من مواقف الشاعر ونفسيته البدائية التي تطرب للزخرف ولبعض الهنات التي يحتفل بها الاطفال والغلمان . فالشنفرى مغتبط غاية الاغتباط ان قوسه ملساء المتن ، اي انها حسنة الصنع وبالاضافة الى ذلك ، فهي مرصعة وقد انيط بها محمل تحمل به . واذا كان املساسها صفة تؤثر فيها وميزة مرتبطة بوظيفتها في اطلاق السهم ، فان الترصيع والمحمل ليست لهما مثل تلك الصفة . ومع ذلك فان لهما من الدلالة ما هو اعمق من الصفة الفروسية للقوس . انهما ينمان عن شغف وهيام قائمين بين الشاعر وقوسه وان صلته بها تتعدى صلة الآلة بصاحبها وانما هناك نوع من الوله يدع المحب يسبغ على محبوبه كل زينة وزخرفة ويزينه بكل حليّ . والشنفرى يطرب غاية الطرب اذ يجد قوسه وقد تدلى منها محمل يحملها . ذاك ان الشاعر يعبر ظاهراً عن تلك القوس وعن سورتها الحسية الماثلة للعيان ، ومن خلال ذلك كله يعبر عن صلة اخرى له بها ، انها صلة الحياة والموت والتنازع مع العوادي على مفازة الوجود . القوس هي بمثابة صاحب فعلي ، وان لم يكن من لحم ومن دم ، انه الصاحب الذي لا يخذل ولا ينازع وقد نشأت بين الشاعر وبينها تلك العلاقـــة الحميمة اللطيفة وذلك الحب ، وبات الشاعر يزيّنها كما يزيّن عروسه فهي التي تصحبه في موقع الضنك ، وتمتثل لارادته وتحقق ثاراته . وبذلك تستحيـــل القوس المرصعة كل ترصيع ، والتي يحتفل بها الشاعر كل احتفال تعبيراً عن موقف من الوجود وهو الموقف العام الذي يصدر عنه ويتغنى به وهو موقف القوة والبأس والتصدي للخصم بالعنف . يَقْتُل قبل ان يُقتَل وهي امتداد لساعده وعزمه . فالوصف الماثل ثمة هو ضرب من الوصف النقلي الذي يضمر اعمق احوال الوجدانية والذي يتنفس به ضمير الشاعر بكتمان وصمت .

اما في البيت الثاني فان طبائع الوجدانية تتغلب بفلذة من التعبير الذي كان يندر عصرئذ . فالقوس ترن حين يُطلق عنها السهم وقد مثـــل ذلك بصورة

مقتبسة من البيئة . وذاك ان الناقة حين يموت عنها رضيعها ترسل اصواتـــا هي أصوات الحنين وهي اصوات طويلة متفجعة . وقـــد تقارن واقع الناقة الثاكل والقوس الناحبة اثر اطلاق السهم في ذهنه واحس بان السهم ينسلُّ عن القوس كما ينسلُّ الوليد عن أمه ، وهي لذلك تحن اليه وتتفجع كأنها ثكلته. وقيمة هذه الصورة في سموها عن التقرير الواقعي وتمثيلها للواقع عبر الارتباطات الانسانية والمعاناة وسعيه الى تلمس العلائق الحميمة بين الداخل واالخارج في مظاهر الوجود . اولسنا نستشف عبر ذلك محاولة لاحياء القوس بل انه كان يحسبها حية فعلاً وكان قد جعلها منذ حين مـــن اصحابه الذين لا يخذلونه ، وزيَّنها ورصَّعها وزها بها، وها انه ينيط بها تجربة الثكل والتفجع وكأنها تنسلُّ عن وليدها الحي . ففي توحد الشاعر وتفرده عن الناس اقام من دونهم قيما جديدة واحيا ما لا حياة فيه، مُتَكَشِّفاً على عالم آخر من الروابط بين الاحياء والجوامد . فليست القوس قنيةً تقتنى بل انها رفيقة الحياة والموت في رحلـــة الوجود ، وهي هي الاخرى لها معاناتها وكيانها ولها ما تزهو به ولها ما تئن له وتتحسر عليه . والخيال ابدع ثمة ابداعه وفقاً لمعاناة الشاعر ، مسترفدا مـــن البيئة ومن التجربة الخاصة وفقاً لطبيعة الحدس والخلق،وهو امر يفوق العقل ولا قبل لنا بايضاحه وجلائه الجلاء كله .

طبيعة الاسلوب الفني في وصف الذئاب :

يعبر في هذا المقطع عن تجربة الجوع الذي كان يعانيه ويعتصم به عن اختيار وارادة وتمثل عليه بالذئب الذي يعدو طالباً الرزق وقد استطرد من ثمة الى وصف الذئاب في طلبها الرزق ونزع من تشبيه الى آخر ضمني اذ قرنها بسهام الضارب بالقداح ورئيس النحل وصور اعوالها كالثاكلات لافتقارها للصيد وخيبتها في طلبه . وقد يبدو هذا التشبيه استطرادياً على غرار الجاهليين الذين يتغررون بما يطرأ على الموضوع ويستظل به ويقيم على جوانبه . الا اننا نستشفُّ عبرهـــا

تجربة من تجارب الشنفرى في الصحراء وخبرة من خبراته الحسية والنفسية . فهو قد عرف تلك الذئاب عن كثب والمشهد الذي مثله منقول عن حدقة واقعية ، الا ان بثّ تجربته عبر القصيدة لم يرد في سياق عرضي ، مجاني ، ومن خلال استطراد وصفي يتبارى فيه مع الشعراء الآخرين ، كمـا كان دأب سواه . ذاك ان الشاعر يقدم في ذلك المشهد ماساة من المآسي التي تنزلها الطبيعة المعادية بأبنائها . انه يعبر به ، كما عبر من خلال البرد القاتل والحر المميت عن شعوره القانط امام مفازة الوجود . فالطبيعة اجاعت الذئاب فقام احدها باكراً يسابق الريح ، ويرمي بنفسه في قعر الاودية ، يجد في السير ، الا انه لا يعثر عـلى رزقه ، فيصيح فتجيبه ذئاب جائعة مثله ، تعذر عليها الرزق ، ضامرة هالكة فغدت كالعيدان التي يحركها بيديه او كانها جماعة النحل التي يثيرها المعسل بعوده ، فهي تفتح فما كبيرا كأنه عصا مشقوقة . وهذه الذئاب الجائعة المبكرة في طلب الرزق او التي كانت قد عدت اليه الليل تفتح اشداقا متراخية ، تفتحها على فراغ او كأنها تنهش بها جثة الهواء على غير طائل ، تعول من كل جهة وتتصايح وتتشاكى الجوع والبراح والطبيعة ساجية ترنو ولا تتعطف ، تقيم مثل مناحة ، ولكن اصواتها تذهب في الفراغ والسدى . انها تعول في اللا شيء . ثم انها ادبرت كل في اتجاه ، تحمل مصيرها بصبر وبؤس ، والصبر ان لم ينفع الشكو اجمل ، كما يقول الشاعر . فهذا مشهد من صراع العبث في الوجود ، ومشهد من الحياة والطبيعة العدوتين ، تلد ابناءها وتدعهم لمصيرهم الهالك ، جياع عطاش، يعدون في كل اتجاه، ولا يفلحون. نقول في ذلك ان ظاهر القصيدة اعتراه التفكك من تطاول المشهد وتماديه واغراقه بالجزئيات وتعمد الدقة الماثورة في الوصف الجاهلي . الا ان الارتياد العميـق لضمير التجربة يطلعنا على موقف الشاعر عبر هذه الذئاب من الطبيعة ومن قدر الحياة ومن العالم الذي تدب على اديمه القاسي . انها مرة اخرى تجربة الجوع والتصرد والنكد ، تجربة الحياة والموت ، نزعت من ذات الشاعر وتمثلت بتلك الذئاب

فكأنه بذلك يمد ابعاد التجربة ويدعها اكثر شمولية ، تنطلق الى كل حي آخر، يعاني الشعور بالتخلي والتيه والعبث في متاهة العالم .

واذا نظرت في طبيعة العبارة الماثلة في ذلك المقطع لوجدت ان الالفاظ تنم في معظمها عن تجربة الهلاك والموت وما يصحبها من احوال الهزال والنكد وشتى مظاهر الالم . فالذئب ازال اي خفيف اللحم ، تعبث به التنائف اي المفازات المقفرة ، وهو طاو وهاف من الجوع ، الريح تعارضه ، يسرع على غير هدى والذئاب الاخرى طاوية ناحلة مهلهلة ، شيب الوجوه مثل العيدان في القداح ، مهرتة ، شوهاء تضج وتنوح كالثكالى، مراميل ، تشكو ، ولقـد تآلفت وتضافرت جميعها للتعبير عن البؤس العام الذي لا يخطف عبره قبس . وليس ذاك مصيرها في ذاك اليوم وحسب بل انه مصيرها من قبل وهي تؤم كل غداة التنائف والمفازات تؤدي مثل ذلك الصياح والتنوّح لإله العبث الذي يطغى على الوجود . ولم ترى مثلها الشاعر بالقداح . لقد اراد ان يصف هزالها بوصفه ، الا ان ورود القداح في ذلك السياق ينم ايضاً عن تجربة الحظ الاعمى والصدفة والعبث واللاطائل في العالم . وذكر النحل التي التي يشتار عسلها وتفر عنه . انها هي الاخرى تجربة التنازع على الرزق واقتناصه من فم الآخرين، تلك هي الحياة، من لم يأكل رزق سواه المّ به الهزال والموت، بل انه لا يأكل رزقه ، ياكله هو بالذات كما هي الحال في شأن الذئاب .

ان مثل تلك المشاهد كانت تصيب الشنفرى باليأس من حكمة الحياة العامة، مشاهد تطالعه كل غداة فيدرك من خلالها ان ما اعترى الذئاب والنحل ان هو الا نظام عام للعطب والخوف ورعب التوقع مما تطالع به الايام .

وصف القطا ومضمونه الفني :

كان مشهد الذئاب تعبيراً عن الجوع في عالم الصحراء المترامية والتي تنكل

فلا تقيم لابنائها اودهم . وفي وصف القطا نقع على مشهد آخر من اللهفة في الاحياء ومن يقيم في قلب تلك المفازة، انه مشهد الظمأ، عبّر عن نفسه وعنه من خلالها. فهو يقول ان الطير لا تلحق به الى الماء وقد حلقت وطارت الليل كله، وهي اذ تدركه تشرب اثره ومن الماء الذي خلفه ثم انه يقرنها باقوام عرفهم في لغطتهم واصواتهم، وهي تغمس في الماء حنكها وحوصلتها، اي انها تغبُّ منه ما يتيسر لها وتغرق فيه اي انها تتمادى في الشرب بينما هـو يعفُّ كدابه . والمشهد هو الآخر يمثل جانباً من الصراع في متن الوجود. فالطير لم تنم وهي تعدو ، تضرب صدرها بجوانحها وتغذ السير ، تكافح هي الاخرى من اجل البقاء.ولعل هذا المشهد هو من المشاهد الواقعية التي الفها ومن خلالها تمثل له العالم وكأنه مجهد ، متهالك يكافح الاحياء على متنه كي يبقوا حياتهم ، يرهقهم وينكد عليهم وجودهم كي يمنحهم البقاء . الا أن الشنفرى في زهوه البدائي لا تتراءى له المأساة كاملة ، اذ يتباهى بانه سبق الطير وانه بزها في العدو ، فكانه يتعارض ابداً مع حتمية الوجود ويتباهى بانتصاره عليها والفرار من بين قبضتيها العاتيتين .

ومهما يكن فان عبارة القصيدة تقتفي اثر التجربة تشفُّ وترق حـين يعمد الى الافكار وحين تستولي عليه الرؤيا كما في وصفه للهمـوم وتتجهم وتخشوشن وتغدو الفاظاً صحراوية جافة المخارج ، غامضة الدلالة حين يلم بمشهد حسي . فلغة الشنفرى مستمدة من بيئته ومن طباعـه فهي ابنة نفسه وتجربته الحسية والنفسية .



المتلمس

كان المتلمس ، ويدعى جرير بن عبد المسيح الضبعي من البحرين ، لكنه اقام عند اخواله بني يَشْكر حتى كادوا أن يغلبوا على نسبه . واختلف الى بلاط عمرو بن هند ملك الحيرة، يمدحه ثم لازم مع ابن اخته طرفة قابوس بن المُنْذر شقيق الملك وولي عهده. وكان هذا يصحبهما الى الصيد ويتعسّف بهما اذ يرتّهنهما على بابه. ولم يُطِقْ هذان الشاعران المتمرّدان مصيرهما البائس على باب الملك، فهجياه بأبيات انفذها اليه السعاة، فأرسل بهما الى والي البحرين بكتاب يطلب فيه قتلهما . اما المتلمس ففض الكتاب وفر ناجياً الى الغساسنة اما طرفة فمضى به الى حتفه . وكان شعر المتلمس يزخر بالاباء والحض على الثورة ، يتوعّد ويتهدّد شأن الحرّ الابيّ على الهوان .

هجاء عمرو بن هند

أَلَــكَ السَّديرُ ، وبارِق ، ومُبايِض لك ، والخَوَرنَق؟ [1]

والقَصْرُ ذو الشُّرفاتِ من سِنْدادَ، والنَّخْلُ المُبَسَّقْ؟ [2]

---

١ – السدير وبارق والخورنق ومبايض : ابنية ومتنزهات قرب الحيرة .

٢ – سنداد : مكان قرب الكوفة . المبسق : المرفوع ، المعلق به حبال يصعد عليها الجاني .

والعُمْرُ ذو الأحساء، واللـ ـذاتُ من صاعٍ ودَيْسَقْ؟[1]
والثعْلبيَّةُ كلّها، والبَـ ـدْوُ من عانٍ ومُطْلَقْ؟[2]
وتَظَلُّ في دُوّامَةِ المـ ـودِ يُظلّمُها، تَحرّقْ![3]
فلَئِنْ تَعِشْ، فلَتَبْلُغَنْ أرماحُنا منك المُخَنَّقْ![4]
أبقَتْ لنا الأيّامُ، واللّز باتُ، والعاني المُرَهَّقْ،[5]
جُرْداً بأطناب البيـ ـوتِ تُعَلُّ من حلبٍ وتُغْبَقْ[6]
ومُثَقَّفَاتٍ ذُبَّلاً، حُصْداً أسنّتُها تألّقْ،[7]
والبيضَ، والزَّغْفَ المضا عفَ سَرْدُه حَلَق مُوَثَّقْ[8]
وصوارماً نعصى بها، فيها لنا حِصنٌ ومَلْزَقْ،[9]

---

١ – العمر : موضع ، ومن معانيه البيعة والكنيسة . الأحساء : ج. الحسي : الارض السهلة يستنقع فيها الماء . الديسق : خوان من فضة او ما يشبهه .

٢ – الثعلبية : في رواية : التغلبية ، ولعله تصحيف .

٣ – الدوامة : لعبة لصبيان العرب يرمون بها على الارض بالخيط فتدوم اي تدور ، وهي تقابل « البلبل » في عصرنا . – يقول مخاطباً عمراً : لك هذه القصور وهذه الدنيا . وانت اذا أخذ من ابنك دوامة تحرق ، أي تلهب غيظاً .

٤ – المخنق : العنق .

٥ – اللزبات : السنون الشداد . العاني : الأسير . المرهق : الذي قد رهقته الخيل فأعجلته .

٦ – جرداً : صفة الخيول المحذوفة : قليلة الشعر وهي مفعول ابقت . تغبق : تسقى مساء

٧ – مثقفات : صفة الرماح . تألق : تتألق : تلمع .

٨ – الزغف : الدروع اللينة .

٩ – الملزق الملجأ .

ومَحَلَّــــــــةٌ زوراءَ ، في حافاتِها العِقْبانُ تَخفِقْ.[1]
وإذا فزِعتَ ، رأيْتَنَــــا حَلَقاً ، وعَادِيَةً، وزَرْدَقْ[2]
مـــا للَّيوثِ ، وأنت جامِعُها برأيِـــكَ ، لا تَفَرَّقْ،
والظّلمُ مربوط بأفنيـــةِ البيوتِ ، أغَرَّ أبْلَقْ![3]

من القصائد الكثيرة التي تهدد بها المتلمس عمرو بن هند ، وفيها معان سيالة واضحة وايقاع وُقِعَ في نفس الشاعر على انفعال الحماس والغضب، دون ان يتخلّى المتلمّس في ذلك عن الرقّة والصورة الفنية المُوحية والمشهد الحسي النابض بكل ايحاء وحياة . وفي مستهل القصيدة يُعَدِّد ألفاظاً في اسماء القصور التي يَمْتلكها النّعمان ، وقد ذهبت في عظمها ومناعتها مذهب المثل . وشعراء العرب طالما ذكروها في بابَيْ الحكمة والفخر ، يستدلون بها على باطل القوّة والبأس اذ يموت صاحب القصر عن قصره ويُخلّفه إثره، شاهداً على باطل الانجازات الانسانية . اما في باب الفخر ، فكانوا يقرنون بها مواقعهم وامتناعها على الغير . والمتلمس اذ يحشد هذا الحشد من اسمـــاء القصور انما يصوّر المنعة التي يتمنّع بها الملك ، وهذه القصور ليست بحاجة الى ان تُوصف بوصفها ، وان تظهر مناعتُها ، فان ذكر اسمها يقوم هذا المقام ويُنيّف عليه . السدير وبارق والخورنق ومبايض ، هذه كلها تنطوي على مثل اسطورة المناعة والباس بل ان اصحابها امسوا وكانهم من ملوك الخرافة في بذخهم وقوّتهم . لهذا اكتفى المتلمس بذكر هذه الاسماء ، الموحية بذاتها

---

١ – تخفق : تضطرب .

٢ – العادية : قوم يعدون على ارجلهم . – يقول : لنا فرسان ورجالة . الزردق : الصف، والقفلة فارسية .

٣ – افنية : ج. فناء : الفضاء في مقدم البيت .

والمُقَنَّعة في باب التفوق والابهة وعنجهية القوة والملك. ويردف بان له القصر ذا الشرفات والنخل الطويل المبسّق الذي تُعهد وأُنمي كرمز للتفوق والتباين عن مصائر الآخرين . وكان العربي الوافد من منازل الخيام ومن الدور الهزيلة في العمران البدائي يَتَروّع غاية التروّع امام مشهد القصور . وكان القصر منذ البدء ينطوي على رمز يبتغيه صاحبه منه وهو ينم عن تخطي صاحبه شرط المصير البشري في القوة وفي الدهاء والعقل ، وبقَدَر ما يرتفع ، بقَدَر ذلك يشهق ويسمو تفوق صاحبه على رقاب الآخرين واعناقهم . والبدائي كان الاشد تروعاً وانصعاقاً امام هذه الطرفة الضخمة المترامية ، وكانت تحل في وجدانه محل المطلق ، فيحسب ان اصحابه لا يُبَزّون قط وانهم يتميزون بقدرة عجيبة ، مثل قدرة الجن . ولعل ذكر الشرفات يرد في هذا السياق اذ لم يكن للجاهلي عهد بها . وبذلك كله كان المتلمس يقر للنعمان بما تفوق واعتصم به ثم يلم بترفه الذي يحتسيه في آنية ، من صاع ودَيْسق كما انه استولى على الناس كلهم : الاسرى والاحرار . والابيات الاربعة الاولى تتميز بايجاز عجيب لقدرة الملك، ألّف فيها المتلمس الصدق والعمق والصورة الخاطفة الاشد ايحاءً . ويمكن القول ان القدرة الايحائية قائمة ثمة في متن الالفاظ وقد حُشِدَت ولكل منها عالم لا نهائي من اوهام القوة والسّؤدد والمجد فضلا عن يقينه . من جهة : هو في غاية الثراء ، ومن اخرى فانه يبخل ويتدنّق بالفلس ، حتى انه ليتحرّى عن مصير الدوّامة والخذروف ، وهما من لِعَب الاطفال التّافهة . ومؤدّى المعنى انه فاقد الاريحية ، مَالُهُ يَمْلِكُهُ وليس هو الذي يَمْلك المال . والعربي كان يأنف من الذي يملك المال لذاته ، ولا يوزعه في الآخرين وتلك آفة كانت تَسِمُ صاحبها بكل وسم ، والكرم كان ارقى فضائل العربي وبه يتَمَجد ويمجَدُ ، لانه يدل بذلك على ان الانسان هو سيد الوجود ، يتصرّف به ويهبه وينزع به كما يشاء ولا يتقيّد فيه باطماع الربح والخسارة وما اليهما .

التهديد :

والمتلمس، مع ذلك كله، لا يرهب الملك ولا قصوره ولا جيوشه ويقول:

وَلَئِنْ تَعِشْ، فَلَتَبْلُغَنْ أَرْماحُنا مِنكَ المُخَنَّقْ

والتهديد ماثل ثمة على الغد ، اذ يخشى الشاعر ان تَصْرِم المنية عمر عمرو قبل ان يَبُوءَ بثأره منه ثم انه يذكر الارماح التي تطال مخنق الملك وربما افشى الشاعر عن نيته من خلال اللفظة العصبية المتوترة كلفظة المُخَنَّق ، وهي وان اقتضتها عليه القافية ، تفصح عن رغبة الشاعر في ان يمد يدا حاقدة الى عنق الملك ويخنق أنفاسه . والمتلمس ، على فراره وضعفه ، كان يَوءَلبُ في خاطره الجيوش ويُقيم المعارك ويحلم باحلام الثأر . وهو من هذا القبيل يُمثل ثورة الفرد إزاء السلطة والظلم وقد كان الشعر ، منذ البدء ، ربيب الثورة لانه يصدر من موقف الرفض والعصيان لمعطيات الوجدان وحتمية الواقع . وكما ان الشنفرى في فرديته الدامية الموحشة خرج على سلطان القبيلة والمجتمع وانتضى نفسه من اهاب جسده الهالك ، المتقوي بالارادة والكرامة ، كذلك المتلمس ، فانه يتصدى لما هو اعظم من القبيلة والمجتمع البدائي الذي كانت تصدر عنه وتجول فيه ، انه يتصدى لِمَلِكٍ مقيم في الخَوَرْنَق والسَّدير ومبايض وبارق ، يُطيف به الخدم والحشم والآنية وكلّ مظهر من مظاهر الجبروت . لا شك ان المتلمس كان ينزع عن وِتْرٍ شخصي وانه كان يدافع عن ذاته ، الا ان نزعته البدائية والعربية التي تأنف من الضيم ومن القصر المشيد المتعالي وكأنه قائم على رقاب العباد ، هي التي كانت ترفده بتلك الصور النابضة الحيّة التي تتملى ثارات النفس وتَنْعَطف وتَتَعَطَّف لكلّ ما كان يعتريها من انفعالات . ولعل قيام المتلمس بباب الملك وبيده أبيات يقولها ، فَيُصَدّ ويُنْبَذ ، بَتَرَ نفسه وشقّقها وجعل بعضها يغضب على البعض الآخر . ومن الوتر الفردي تماثلت للشاعر المهانة التي كان يشكلها ذلك القصر

المترامي والذي يُحْجَز الناس على اعتابه صاغرين . وكان العربي يقيم في مضرب ، وشيخ القبيلة ، هو ، في الآن معاً ، خادمها وسيدُها ولا حاجز يقوم بينه وبين الناس . فكيف يسيغ ذلك القصر المنيف الرابض بكلكله على صدر الكرامة الانسانية والعدالة والمساواة ! والعربي في فرديته وعنجهيته لم يكن يحفل بذلك كله ويجد ان لديه من الفروسية وضروب البطولة ما يهدم به ذلك القصر ويزلزل أركانه ويصل الى مخنّق صاحبه ، فيُجهز عليه ليعيد الحياة الى ديموقراطيتها وسويتها وبراءتها وفطرتهـا . بلى ان في ذلك كله انتقاماً فردياً ، الا انه تخطى ذاته وغدا موقفاً كلياً عاماً من الجبروت المتحصن في قصوره وقلاعه ووراء متن جنوده .

الفخر بالبطولة :

ثم ان المُتَلَمس يلتفت الى دياره والى ما أُثِرَ في بني قومه من قوّة وبأس، تلك أحوال عانوا فيها من الشدائد أعظمها وصمدوا لها وخرجوا منها وقد تمرسوا بكل نوع من البطولة . وها هي خَيْلُهم ، أُوثقت الى جنب البيوت، كريمةً ، مُعَزَّزَةً ، تُسقى الحليب وتُغْبَقُ به ، تكريماً لهـا وإيثاراً . وبقدر ما تُكَرَّمُ الخيل تعظم الفروسية في القوم . فهم من اصحاب الخيل وليسوا من اصحاب الابل الساعية في تجارة وما اليها . والشاعر يُمعن بوصف الخيل ، ويُنيط بها دلالة اعمق من الدلالة الشائعة المبذولة . فهي اذ تُربط بأطناب البيوت ، انما تنم على ان أصحاب تلك البيوت مُعَدُّون ، أبداً ، للقتال وأنَّ أدواته جاهزة فيهم ، تَتَرَقَّبُ اللحظة التي تُبْذل فيها وتصول وتجول . ثم تراه يفخر بأنواع السلاح ويتغنى بها ، وبأسنتها المتألقة والدّروع المُضاعفة وتحصّنهم بالصوارم وقيامهم في الأمكنة العالية التي تَخْفق العقبان في أرجائها ، ولا يطالها مُتَطَاول . ولا بِدْعَ في ذلك كله ، فان حيـاة العربيّ كانت تزهو بهذه الامور ، والشاعر اذ يُعَدّدُها إنما يقيم معارضة

ضمنيّة بينها وبين الخورنق والسّدير ، تلك قوّة متجبرة ، عاتية ، وهذه قوّة فروسية تدرّ لها البطولة من ذاتها وبعفويّة ولا تنزع الى استئثار والى تكبر ، القوّة التي هي بطولة وليست سيادة على اعناق الآخرين . فقومه هم اصحاب البيوت التي لها أطناب ، اي الخيام ، ما زالت دانية الى اديم الارض ، تحس طعم التراب وتشتم رائحته ولم يعلُ بعضها على البعض الآخر كبراً وتجبراً . والجنود هم أبناء القبيلة ، ينهدون من ذواتهم وليسوا جنوداً يتقاضون مرتّبات . وبصورة عامة فان المتلمس يعبّر عن موقف العربي الأبيّ ، المعتصم بفرديته وقبليته وفطرته امام وثنية الملك وانبتات صلته بالآخرين وتحصّنه عليهم بالابنية الشاهقة واعتزاله في صومعة السيادة التي هي صنو للظلم . ولقد كان العربي على صراع دائم مع ابناء الملك . فالنابغة يفر الى بني ذبيان ويُقيم في يفاع مُمَنّع ، ذاك ان ثمة شوطاً بعيداً بين البطولة الفطرية ، المفعمة بالانفة من ذاتها وقيام الملك الذي تضيع معه الفردية والقبلية ويغدو به المرء اداة من ادوات الدولة . وليست الفردية نزوة بدائية وانما هي وسيلة للاعتصام بالذّات ، بالوجود الشخصيّ ، بالقيمة الذاتية وليست القبلية سوى امتداد للفردية لان القبيلة هي امتداد طبيعي للفرد في الآخرين ممّن تجمعه بهم وثيقة الدم والقلب والاخوّة .

وفي نهاية القصيدة يتجلى خيال الشاعر ويسطع ويُبصر بأمّ عينه وفي يقين الرؤيا ما لا يُبْصَر ، يُبْصِرُ الظلم وله إهاب وشكل ، يُبْصِرُهُ مربوطاً بأفنية البيوت ، أغرّ ، أبلق . وهذه نبذة من الشعر المتفوّق اذ وهب الشاعر الظلم كياناً مستقلا وترسّمه وكأنّه قائم بذاته وله إطار ملموس ، مثل ذلك مثل الهموم التي وصفها الشنفرى . وفي مثل هذه الفلذات يتفوّق الشاعر على ذاته وعلى الآخرين وتصفو تجربته وتُعبّر عمّا هو فوق الوعي والتقرير والتفسير ، يتصل بالمعنى الاول والاكمل والاعظم من اشلاء المعنى النثري والتقريريّ . فكيف يكون الظلم مربوطاً بأفنية البيوت وهل يُشاهد

الظلم . ان الشاعر يشاهد ما لا يشاهَد ، وهو المشهد الفعلي والحقيقي ، ذاك انه يتصل بمبادىء الأشياء في الوجود ، ويعرض بايجاز لما يقتضي مجالاً من الشّرح والإبانة والتفصيل . فالمُتَلَمس وجد أن من يُقيم في منزله ويُخْلد الى الراحة والتّرف والطمأنينة ولا يخرج على متن الخيل انما يؤدي به التّرف والاستقرار ، في النهاية ، الى الذلّ . وبقدر ما يخلد الى الراحة ويَنْعَم بمناعم التّرف بقدر ذلك يُعَرّض ذاته للذلّ ، اذ انه يتنازل ويغتمط من كرامته كي يصون ترفه . وفي النهاية فان الاقامة في المنازل تدع الذلّ مقيماً فيها ، موثوقاً اليها لا فكاك له عنها . ولقد اوجز الشاعر ذلك في التماعة رائية وعبر خيال مُبْدع ، مُجَسد حقيقة انسانية عميقة ، وهي ان أبناء الفروسية هم ابناء الفطرة ، وان النعيم يخصي فحولة النفس ويحوّلها الى المداهنة والرّياء والهوان .

ومهما يكن ، فان عبارة القصيدة موقعة ايقاعاً نفسياً داخلياً تَخَطّتْ به حدود الوزن والقافية . كان النغم في خاطر الشاعر وتَدَفّق أو انثال عَبْرَ الأبيات ، يُؤيد المعنى ويضفره ، ويضاعف من وقعه . وثمة اللمع والصور الحسيّة والكنايات الخفيّة والرؤيا التي تنداح في النهاية حين بلغ الشّاعر الى ذروة المعاناة وصفائها .

وبما ان الانفعال الفني حالة صماء ، مترجحة في يقين النفس ، يزدحم وراء جدارها ويَتَتَعْتَعُ ولا يجد لذاته العديل المعادل كلياً ، فان الحدس الابداعي يخلق اساليب وحركات وصيغاً شتى يتنفس بها . ويتمكن من خلالها ان يجسد تجربته . وهذه الأساليب ليست مباشرة وقد لا يحفل بها القارىء بشكل واعٍ وان كانت تتسلل الى وعيه ولاوعيه وتبثّ فيه يقينها . لا شك ان القصيدة تقوم على شطرَيْن متقابلين . فمن جهة نجد قوة الملك وعظمته وثراءه ، ومن جهة ثانية قوّة قوم الشاعر ، وهذه تنقض تلك وتسمو عليها ولا تخشاها او تحرج بها . ففي القسم الثاني يهدم الشاعر ما ابتناه في القسم

الاول ويأتي عليه دون ان يوهن الانفعال ، بل انه يتسامى به ويحققه بما تيسر له وما ابتدعه من الصور والصيغ والايقاعات وما اليها . فمن ذلك انه حشد الالفاظ الدالة على القوة والبأس بذاتها كما قدمنا ، وقد انثالت للشاعر وتطيعت له بفعل من قريحته ومن حسه وانفعاله . ومع ان اداة العطف تمتُّ الى الاسلوب المحتشد احتشاداً لفظياً ، فان الشاعر وفّق في ان يعبر من خلالها عن ملحمة القوة التي كان الملك يرتع بأفيائها .

ويمكن ان نعتبر اداة العطف الواو التي تكرّرت في المقطع الاول تسع مرات في ابيات اربعة ، يمكن ان نعتبرها من ادوات التجسيد والايحاء . ومع انه اكثر من تردادها ، فانها لم تثقل ولم تُوهِ التجربة ، بل انها حملتها واضفت عليها جوّ الكثرة والحشد وعملت في اذكاء يقينها عبر النفس . فهو اذ يقول: «الله السدير وبارق ومبايض والخورنق والقصر والنخل والعمر واللذات والثعلبية والبدو»، وقد انزل بينها اوصافاً ومعاني تُثبت هويّتها ، وتؤكّد ماهيّتها ، انما اولج الى روع القارىء وادخل في خلده عبر هذا الحشد اللفظي ما يُشْبه اسطورة البأس والبطش والمنعة . وهكذا فان قدرة التجسيد لم تقم وحسب على المعنى الصريح المباشر واللفظ ذاته وحسب بل على طبيعة الصياغة. وتأثيرها ليس واعياً ومحدّداً كدأبه وانما هو نوع من الترنّح والذهول والاستسلام لهذا الحشد اللفظي المُبْدع . وهكذا فان الانفعال الاصم الذي عاناه تمثل في نوع من الرموز الحسية من خلال اللفظ الذي اكتسى عبر الزمن ما هو أنأى من مداه ، وتطعّم بهالات من الذكريات والتواريخ فضلاً عن انماط شتى من الحياة كان العربي الاشد تحسساً بها . ثم انه كان من الشفافية والفعالية بحيث انه حمل حرف العطف وهو اداة هامدة أصلاً تنمُّ عن الجمع والكسل في مراودة المعاني ، حمله على غير محمله ونهض به وحرّره من ركوده وتقريريته ووهبه صفة انفعالية استخفّتْه ورنّحته وجعلته احد المسارب التي تنفّس بها الانفعال وأذْكِيَ وبلغ أشدّه . وفي الفن تتبدّل طبيعة الحروف

والالفاظ ، وتكتسب ماهية اخرى تنقلها عن ماهيتها الاولى. ذاك ان التجربة المُبْدعة هي التي تُبْدع الفاظها وصيغها وهي التي تخلق المؤدى الجديد من اهاب المؤدّى النثري التقريري المبذول والمتعارف عليه في كتب اللغة . واذا لم يُقَدَّرْ للشاعر ان يُبْدع عبارته وان يشتقّها اشتقاقاً من روح التجربة ، فانه يرسف في حدود المحاكاة ولا ينقل الا الجزء اليسير التافه بل انه يتلقف نفاية التجربة وحطامها الميت . وهذه التكنية قائمة في متن المقطع الثاني وقد تواترت فيه اداة العطف بنحو ثمانية مرات في سياق سيّال مخضّب بالحماس واللهفة مما بث اليقين المناهض والمناقض للاول في اجواء من الملحمية الشفّافة التي تتلمّح لمحاً ولا تستسلم للتفاصيل والجزئيات .

والواقع ان حرف العطف الواو هو الاكثر تردداً في التعبير وتكاد لا تخلو منه جملة وهو من اليُسر حتى الابتذال. الا ان الشاعر سما به ثمة وانقذه من الصفة التقريرية التي تلازم حشده حيث يحتشد . وفي رأينا أن الذي انقذ هذا الحرف من ذاته امران ، على الاقل . اولهما الايقاع الذي احتضنه وشال به وانهمر عبره ، مما وهبه الخفة والشفافية والرقة وكان من قبل يسمه الثقل . وثانيهما المعطوفات التي ضمّها وانحنى عليها وكلها ذات ابعاد ايحائية نائية وذات اجواء طقوسية في القوة والفروسية ، حيث استحالت اللفظة الى صورة والصورة الى ما يُشبه التاريخ القائم بذاته من الذكريات المتطعّمة عليه . وقد لا تقع في اية قصيدة اخرى على مثل هذه الالفاظ الندية ، المتضوعة تضوعاً، بل المشعة اشعاعاً والمتوهجة توهجاً . ذاك ان المتلمس كان شاعر موقف ، وموقفه كان يطلعه على حقائق ويثير فيه انفعالات لم تتيسر لسواه . ومن هذا القبيل فان التجربة هي تجربة العصيان والحرية ، وهي تلك التجربة التي فتّقت للشاعر رموز المظاهر الخارجية من سدير ومبايض وخورنق وشرفات ونخل مبسق والصاع والديسق. ذاك ان هذه المظاهر كانت أداة لسواها، لحالة نفسية وواقع اجتماعي ، وهي بالنسبة اليه كالجسد بالنسبة الى الروح . والمتلمس في

عنفوانه وامتلائه من عنجهيته الفرديـــة والكرامة كان يستضام بتلك المظاهر ويحسب انها قائمة على صدر الحرية تُثْقله وتكاد ان تأتي عليه وتخنق انفاسه. ولو صدر الشاعر عن حالة من التروّع السلبي امام جبروت هذه المظاهر ولم يعتصم بالكرامة الانسانية دونها ويعتبرها عاهة تعتري وجه الوجود ، لتبدّلت تجربته ولوقف من دونها كما وقف البحتري فيما بعد امام اطلال الاكاسرة . واين هذا من ذاك! ان الموقف الرافض الثوري المطلق الذي كان يصدر عنه المتلمس شطر بتجربته الى الرؤيا الصادقة وعمل في سبيل مجد الانسان وكينونته الفعلية ، وسكب على تلك المظاهر معاناة اخرى من معاناته الخاصة به .

الحروف المضاعفة الصماء :

وما دام الشاعر يعبر عن انفعاله من خلال التعاويذ الاسلوبية ، ويسمو به ويسعى الى ان يوفي به الى غايته ، فان التجربة اشتقت لذاته ، فضلاً عـــن الحروف والصيغ ، الالفاظ الصماء الحروف ، المضاعفة حيث يتكرّر الحرف على ذاته ، وكأنه يشتد وينفجر او كأنه يتحرك ويستوي بتحركات الانفعال ومستوياته .

ونقع على مثل هذه الالفاظ في قوله : النخل المبسق ، والثعلبية كلها واللذات ، ظلّ دوّامة ، تَحَرّق ، المخَنّق ، المرهّق ، تعلّ ، مثقفات ذُبلاً ، تَألّق ، مُوَثّق مَحَلّة ، تفرّق . ولقد كسبت القصيدة بهــذه الالفاظ وتخللت فيها عبر الابيات بحيث امدّتها بالحدة والشدة والتوتر واضفت عليها معاناة التجاذب والتنازع ، فكأن المعنى بث معاناته من خلال صيغ اللفظ ومن خلال الحروف المتضاعفة على ذاتها وكان فيها مثل الحشد النفسيّ الذي يحتشد به الشاعر . ولعل القارىء الذي لا يتفطن او لا يستسلم لروح العبارة النابضة من ذاتها بمؤداها ، لعلّه يقف عند حدود التجربة ولا يبلغ منها اقصى مداها .

وثمة الوزن وهو من مجزوء الكامل ، ادى الخفة والحماس في آن معاً ، وقد بتره لأنه لو اسلس القياد له في طوله وتفاعيله كلها لاثقل التجربة وعطلها وجعلها ترزح من دون العبارة . وهكذا فان التجربة تشتق عبارتها وصيغها ووزنها وشتى الوسائل اللغوية والبيانية ، تتوسلها بحدسها المبدع كي تتكامل وتنتهي الى غايتها .

قصيدة لعمرو بن معدي كرب

هو ابو ثور عمرو بن معدي كرب ، الزبيدي اليماني ، من اشهر فرسان الجاهلية وسادتها ، عرف بالبأس والهزل والجد في آن معاً والصمود والفرار والايمان والالحاد ، اذ عرف الاسلام فآمن وارتد وقُتل في الفتوح . وفي القصيدة التالية يذكر موقعة جرت بين قومه وبني كعب وكانت شديدة ، وقد همت نساء الحي بالفرار ومن بينهم صاحبته لميس مما اذكى حماسه فهجم على سيد الاعداء وارداه وحقق لبني قومه النصر :

في سبيل لميس

لَيْسَ الجَمَالُ بِمِئْزَرٍ . فَاعْلَمْ ، وإنْ رُدِّيتَ بُرْدا .[1]

إنَّ الجَمَالَ مَعَادِنٌ ، وَمَنَاقِبُ أَوْرَثْنَ مَجْدَا .

أعْدَدْتُ للحَدَثَانِ سَا بِغَةً ، وَعَدَّاءً عَلَنْدَى ،[2]

---

١ — البرد : الثوب . — كان العرب يتدثرون ببرد ، ويرتدون باخر ، ويسميان حلة . وباجتماعهما كان يكمل اللبوس ؛ حتى كانت خلعة ملوكهم . ولذلك سمي من سمي البردين .

٢ — السابغة : الدرع الطويلة . العلندى : من العلد ، وهو الغليظ الشديد من الفرس والابل ، الالف فيه للالحاق ، مؤنثه علنداة .

نَهْداً ، وذا شُطَبٍ يَـــقُدُّ البَيْضَ والأبدانَ قدّا. ١

وعَلِمْتُ أنّي ، يَوْمَ ذَا لكَ ، مُنازِل كَعْباً ونَهْدَا .

قَوْم ، إذا لَبِسُوا الحديـــدَ ، تَنَمَّروا حَلَقاً وقِدّا. ٢

كُلُّ امْرِىءٍ يَجْـــري إلى يَوْمِ الهياجِ بِمَــا اسْتَعَدّا .

لَمَّـــا رأيتُ نِساءَنــا يَفْحَصْنَ بالمَعْزاءِ شَدّا ، ٣

وبَدَتْ لَمِيسُ كأنَّهــا بَدْرُ السَّماءِ ، إذا تبــدّى ،

وبَدَتْ محاسِنُهـــا الــتي تَخْفَى ، وكانَ الأمرُ جِدّا ، ٤

نَازَلْتُ كَبْشَهُمُ ، وَلَــمْ أرَ من نزالِ الكبش بُــدّا ٥

هُمْ يَنْذُرُون دَمي ، وأنْذُرُ ، إنْ لَقيتُ ، بأن أشُدّا . ٦

كَمْ من أخٍ لي صَالِـــحٍ بَوَّأتُــهُ بِيَــدَيَّ لَحْدا ؛ ٧

مَا إنْ جَزِعْتُ ، وَلاَ هَـــلِعتُ، ولا يَرُدُّ بكايَ زندا.٨

---

١ – نهداً : ضخماً طويلا نعت الفرس العداء ، في البيت السابق . ذا شطب : ذا طرائق وخطوط ؛ ومنه السيف المشطب لما كان كذلك . البيض : ج. البيضة : الخوذة .

٢ – تنمروا : تشبهوا بالنمور . الحلق : الدروع المنسوجة حلقتين حلقتين . ونصبه على البدلية من الحديد اي اذا لبسوا الحديد حلقاً . القد : اليلب : درع كان يتخذ من القد اي جلد السخلة . – انهم يشبهون النمور اذا لبسوا الدروع لما في جلود النمر من البقع شبهها بحلق الزرد .

٣ – يفحصن : يثرن الحصى ويؤثرن المعزاء : الارض الصلبة فيها حصى .

٤ – التي ... : التي تخفى عادة ، فلما كان الخطر ، لم تأخذ باحتياط في سرعة الهرب .

٥ – كبش الكتيبة : رئيسها .

٦ – انذر ... : اي انذر الحملة عليهم ، انْ لقيتهم في ساحة القتال .

٧ – بوأته : أنزلته القبر .

٨ – الهلع : الجزع مع قلة صبر . لا يرد بكاي زنداً : لا نفع لبكائي . – والعرب يستعملون الزند في معنى القلة .

أَلْبَسْتُهُ أَثْوابَهُ ، وخُلِقْتُ يَوْمَ، خُلِقْتُ جَلْدا ١
أُغْني غَنَاءَ الذاهِبينَ ، أُعَدُّ للأَعْداءِ عَدًّا ٢
ذَهَبَ الذينَ أُحِبُّهُمْ ، وبَقِيتُ مِثْلَ السَّيْفِ فَرْدا

يقول عمرو ان الجمال ليس الجمال الخارجي الذي يتبدّى في الحلل الفاخرة وانما ثمة جمال آخر ، يطلع من الداخل وهو جمال النفس والشجاعة في الموقف الضنك . والتمييز بين هذين الجمالين نادر في مثل الوعي الذي تبدى به . فقد يكتسي المرء الحلل السابغة ويتزين للآخرين فيما نفسه مملقة وكرامته معفرة . وكان العربي يحرص منذ البدء على الكرامة ويجد ان الموت من دونها حتم ومجد . فالمرء جميل بفعاله وليس بثيابه واهابه . والشاعر لا يبذل هذه الفكرة على غرار زهير ببرودة ولامبالاة كأنه يقرر أمراً خارجاً عن ذاته وعن معاناته ، وانما كخبرة مارسها وتروّض بها . وذاك يعني انه عبّر الحالة الحسية التي يطالع بها المرء الآخرين ثمة سورة نفسية ، وهالة تُطيف به من مواقفه ومن بسالته في التعرض للاخطار والصمود للاعداء ومواجهة الموت . ولعله يشير بذلك الى جمال الرجولة او جمال البطولة ورفض الواقع والانصياع له . ولقد كرر الشعراء العرب هذا الموضوع وامعنوا به كل امعان ، فهم رجال واكفياء بقدر ما يتنكرون لعبودية الواقع والاشياء والاحياء . وعمرو كان قد أعدّ عدّته للقتال ، انها العدة التقليدية ، الدرع والمطية والسيف الذي يقدّ الدرع وصاحبها . ولقد كانت البطولة ، عصرئذ قائمة في متن صاحبها وساعده في السلاح الذي يحمله لمجابهة الخصوم . تلك كانت البطولة في

---

١ – البسته ... : اي كفنته ودفنته ، وتجلدت بعده .

٢ – الذاهبين : يريد من انقرض من عشيرته ، اي انه هو المعتمد عليه بعدهم . – ويجوز ان يراد بالذاهبين الغائبين عن المشاهد والمعارك . اي اني اقوم مقامهم فيقول في الاعداء : خذوا فلاناً فانه يعد بكذا من الفرسان . ويقال ان عمرو بن معدي كرب كان يعد بألف فارس .

وجهها الظاهر ، اما الوجه المُضْمر ، فقد كان يبدو من خلال الموقف الذي يعصى به المرء ما يستبد به وما ينيخ عليه ويفزع لحريته ، يقاتل ويَقْتُل ويُقتل من دونها ، يبذل الحياة ويضحي بها متى كانت الحياة تقتضي ثمناً لبقائها الكرامة والحرية . فالجاهلي كان يصحب الموت في كل لحظة ، وقد اتخذ موقفاً نهائياً منه وتفرّس بملامحه وعانقه حين ادرك صلته بالحياة أو صلة الحياة به وان الحياة الواجفة من الموت ، المحترصة ابداً منه انما هي في النهاية حياة باطلة ، تكرار للهوان ، يوماً بعد يوم . اما الموت فانه القريب والبعيد ، بل إنه ألفه كما سوف نرى وتقبله واغتبط به حيث بات يدفن اصحابه ويكفنهم دون ان يجد في ذلك فاجعة . وفي وعي الشاعر ولاوعيه ان الحياة لا تكون حياة حتى تتجاوز الموت و ان كانت لم تصرع به . انتصار الحياة على الموت بالاقبال عليه هو الذي يجعلها حرية ان تحيا .

ولعل عمرو في نزعته الى تملي الحياة، أكلاً وشرباً وخمرة ومجوناً، كان يحرص الا يبتدر الى القتال ما دام امره يسيراً ، حتى إذا أزمت ازمته وأملق بنو قومه ، فانه كان ينهد للقتال ويحول الانكسار الى انتصار كما كان يفعل عنترة . فهو يقدم في الموقف الضنك ، لكنه لا يحجم عن القتال حرداً وحقداً وشعوراً بالغبن كعنترة ، فقد كان له من مجونه واقباله على الحياة ما يربأ به عن ذلك ، يخلي للآخرين امر الدفاع ما استطاعوا اليه سبيلاً ، حتى اذا اعيوا انبرى له بكل ما وهب من قوة وبأس . لقد كان عمرو يحتضن الحياة والموت في يد واحدة ، لا يتعجل القتال بل يؤجله ما وسعه ذلك وما دام الآخرون قادرين على النهود به . وذاك يعني ان عمرو كان من ذوي التؤدة ، لم يترهب للقتال كعنترة ولا للهو كالأعشى وانما هو قد ألف في نفسه الموقفَيْن كليهما ينهد لكل منهما في مظانه . لا يُسْعر الحرب ولا يهرع اليها اذ تندلع ، فاذا مسَّتْه ضراؤها طلع من إهابه بطل غريم . هكذا كان امره مع بني كعب ونهد ، خلاهم وبني قومه يصفّون حسابهم ، حتى اذا املق قومه وهمت

لميس بالفرار ، كاشفة محياهـا ، مسفرة حيث ينبغي ان تتحجّب ، ثارت نخوته واقتحم القتال وجلب النصر . ففي سيرة عمرو بن معدي كرب يطالعنا نوع آخر من الفروسية ، انها الفروسية الماجنة والدامية في آن معاً ، وهو يقبل على كل منهما في موضعه . لقد احب الحياة ولذائذها وشرابها وحسانها . لكنه كان يتخلى عن ذلك كله ويعانق الموت في سبيل كرامة الحياة وبقائها . الا انه في النهاية يبدو وكأنه تصالح مع الموت ، آخاه ، وعرف انه ناموس من نواميس الكون، فلم يعد يجزع ولا يضطرب. فسنة الوجود تتحقق في حينها. وحين يلم الموت بصاحب من صحبه لا تأخذه فيه الغرّة ولا تعروه المفاجأة وانما هو أمر يتوقعه وقد وقع . لقد كان يدفن صاحبه بيديه كان يلبسه كفنه ويؤدي امراً كان مكتوباً ولا جدوى من معارضته والتصدي له . وذاك يعني انه كان يتوقع في كل لحظة ان يلم به او بسواه طارىء الموت ، حتى غدا امره من تدابير الحياة اليومية ، كالطعام واللباس ، لا روعة له ولا تروّع منه . وتلك المصالحة مع الموت والتهيؤ له في كل حين هي خلاصة ارتقى اليها من الاحداث ومن واقع الحياة والبيئة ، السلامة والاحتراص عليها هما الهوان وليأت الموت، قَدَرٌ نقبله ونترضّاه ، الموت في سبيل أمر ما، في سبيل فكرة، في سبيل كرامة ، ذاك هو الموت الاجمل ، ومن لاقاه فقد لاقى اجمل ميتة ما دام الموت محتماً . كان يُعِدُّ اصحابه الى القبر وكأنه يُلْبسهم ثياب عرس، لم يهلع ولم يجزع ، فقد صحب الموت حتى بات خدينه ومن عمله الدائم . تلك فلسفة تدنو الى الرواقية دون تبجح ، انها رواقية بالممارسة والمعاناة ، الرضا بخير الوجود وشره وحياته وموته ، وكأن المرء معتزل ، لا شأن له بذلك. وفي البيت الأخير يشعر بالتوحد والوحشة وان كان لا يقرّ بهما. لقد قُتِلَ اصحابه الواحد اثر الآخر وفي كل يوم مأتم يشيعهم به ، الابطال يتساقطون وقد سلم من دونهم ، فهو كالسيف الفرد ، ولكنه ، مع ذلك ، يحسّ بالوحشة اذ لم يَبْقَ له اليف يركن اليه . ان امر هذا الشاعر مع الحياة

والموت والفروسية والبطولة هو عجيب حقاً ، يتظاهر بالقسوة واللامبالاة ، ولكن نفسه مفعمة بحس الندم والحسرة والافتقاد .

ولعل عمرو كان فارساً اكثر منه شاعراً، فلم نقع لديه على الصورة النائية المثقفة وعلى الرؤيا التي تخطف حيناً في شعر المتلمس والنابغة وامرىء القيس . وما يشفع به هو صدق المعاناة والوحشة المبثوثة في ثنايا الابيات والايقـــاع الشجي .

شكوى للحارث بن حلزة

مَــــنْ حَاكِــم بيـــني وبينَ الدَّهرِ مالَ عليَّ عَمدا ،
أَودَى بِسَادَتِنَـــا ، وقـــد تركـــوا لنا حَلَقاً وجُردا.١
خَيلي ، وفارِسُها ، لَعَمْــ ــرُ أبيكَ ، كـان أجَلَّ فقدا!
ولَو أنَّ مـــا يَأوي إليَّ أصابَ من ثَهْلانَ فنـدا ،٢
أو رَأسَ رَهْـوَةَ ، أو رؤ وسَ شوامِخٍ ، لَهُدِدْنَ هدّا ٣
فَضَعِي قِنَاعَكِ ، إنَّ ريــ ـبَ الدّهرِ قد أفنى مَعَدّا .
ولَقَـــد رأيتُ مَعَــاشِراً قــد جَمَّعُوا مالاً ووُلْدا ،
وهُـــمْ زَبَاب حائـــر لا يَسمَعُ الآذانُ رعـدا . ٤
فانعَمْ بِجَـــدٍّ ؛ لا يَضِرْ كَ الحمقُ ما أعْطيتَ جَدّا . ٥
فالحمـقُ خير ، في ظـلا ل العَيْشِ ، ممَّنْ عاشَ كَدّا !
هَلْ يُحرَمُ المرء القَــوِيُّ ، وقـــد ترى للحُمْقِ رُشدا!

---

١ – الحلق : اراد بها الدروع . الجرد : الخيول .
٢ – ثهلان : جبل ضخم بالعالية وقيل في بلاد بني نمير .
٣ – رهوة : مرتفع بني جشم .
٤ – الزباب : جنس من الفار قصير الاذنين .
٥ – الجد : الحظ . النوك : الحمق .

الحرث بن حلزة

هو ابو ظليم بن حلزة اليشكري البكري من اهل العراق . كان يدافع عن قومه في الملمات بشعره . ويترافع فيه خطيباً ومحامياً واشهر قصائده المعلقة التي رد بها على خصمه عمرو بن كلثوم في المحاجة التي قامت بينهما امام عمرو بن هند . والقطعة التي نتولى تحليلها هي من قصائده المشهورة وان كان معظم شعره قد ضاع في غيابة الزمن .

ولعل الشاعر كان يعبر خلال هذه القصيدة بحالة من التراخي بعد كفاح طويل وجهد في القتال وفي الرد على الخصوم ، وكأنه احس بباطل الكفاح الانساني امام جبرية الدهر وحتميته . فما يسيّر احوال الناس هو الحظ الذي لا يجدي معه الكفاح وان الحمق قد يكون اكثر فائدة من الرشد . فالدهر قد افنى الاولين من معد وسواها ،وان قوماً اثروا وكان لهم ولد دون قيمة انسانية معروفة فيهم . وفضيلة هذه القصيدة ماثلة في ايقاعها السريع ووقعها في النفس، ورقة عبارتها وسيلانها .

والحرث في نزعته الفروسية يشعر بالظلم امام الدهر ، فهو عدوّ ، لكنه لا قبل له به ولا سبيل الى الحكم بالعدل بينهما . الدهر مستبد، ينزو كما يشاء، بل انه يتعمد الاساءة فكأنه يكيد لخصمه كيــداً . والشعر من بعد قد تعبر تجربته بمثل هذا اليقين وان كان العقل يأنف منه او يرفضه . فليس الدهر متعمداً ايذاء الحرث وانما هو يسير سيره ويصدر عن قرار لا يحيد عنه ، ولعله المّ بالشاعر كما يلم بكل حيٍّ ، او لعله الحف في اصابته فزاغ منطقه وتحامل انفعاله وايقن ان الدهر يحمل له عداوة واعية وانه لن يتجزر من قبضته . ذاك ما يدعى بالانفعال الوجداني الذي يحول الحقيقة العامة ويعللها وفقاً ليقين طارىء يعتري الشاعر في ازمة او معضلة فيفتن عــن الاعتدال ويتزيى له في المعاني

والمظاهر ويذهب بها مذهبـاً قد ينكره في حال الاعتدال والصحو . وآيـة المعنى لا تعدو الغلو المأثور ، فتعمد الدهر ايذاءه، ينم عن عظم ما انزله به من ضيم وان عهد التنافر والنزال بينهما قديم . وكان العربي يأنف من الشكوى لان فروسيته تقتضي عليه التظاهر بالقوة والجلد ، والتشكي ينقض اريحيـة الفروسية ويأتي عليها . ولم يكن العرب يسيغون للمرء ان يشكو الا من الدهر ، ولا يجدون في ذلك حرجاً لان الدهر هو الخصم الالد الذي لا قبل لنا به والذي لا تبدو له سورة فتقع عليه يدنا وتصيبه سهامنا . امره نافذ بذاته وهو يخني على الجميع فيحنون له هاماتهم .

والحرث كمعظم الجاهليين يتوسل الكناية اللطيفة في موضعها للتعبير الايحائي والتمثيل بالصورة التي لا يتجمد المعنى عبرها ويجثم . فهو يتكنى عن القوة والبطولة في بني قومه بالقول انهم تركوا لهم حلقاً وجرداً اي دروعاً وخيلاً . وقد وردت صورة الخيل في سياقها الشعري للتدليل على عراقة القتال والتمرس بالبطولة فيهم . وقد كان للدروع والخيل مثل اسطورة وملحمة في التعبير عن تاريخ حافل بالبطولة والقتال ، وهما لا يقتصران على المعنى الواقعي الموثوق بهما ، بل قد اكتسبا عبر العصور الدامية هالة ايحائية وكناية عميقة لا حد لها في رسم اجواء البطولة . فالحرث اعتمد اللمح اللفظي العميق دون ان يعمد الى التفصيل والاستطراد كما كان دأبه في المعلقة . ومهما يكن فان الشاعر يعاني وحشة الزمن والاندحار ، فليس ثمة امر ينقذ من الدهر لا القوة ولا السيادة . فقد أودى بسادة القبيلة التي ينتمي اليها ولم تجدهم سيادتهم ولم تمنحهم مصيراً يباين مصائر الآخرين . لعل السيادة كانت وهماً وافتراضاً ما دامت لا تقف امام صولة الدهر .

ولم ترى يبكي الشاعر على زوالية الأسياد في بني قومه ولم يبك على زوال الآخرين من اصحاب المصير الشائع . لا شك ان وراء ذلك النزعة القبلية التي تتحسر لفقد الاقوياء وذوي الرأي في القبيلة ، لانهم يصونونها ويجسدون

حكمتها وكرامتها في الموقف الجلل ، الا ان المعاناة اعمق من ذلك ، فقد خيل اليه ان السيادة هي باطلة ، انهـا وهم يبدعه الناس ويتغررون بـه ما دام صاحبها يقضي في حينه مثل الآخرين ثم يغدو وكأنه لم يكن . في موت السيد تبرز المأساة الانسانية الاعمق ، اذ يوقن المرء معها ان القوة والتفوق العقلي لا ينقذان الانسان من قدره المحتوم كسائر الاحياء المغفلين . وهذا ما سوف يشير اليه الشاعر في النهاية ويعيه وعياً مأساوياً اذ يوحد ويساوي بين الحمق والرشد ، كما سوف نرى .

ثم ان الشاعر يذكر الجبال التي يعرفها ويسميها بأسمائها مثل شهلان ورأس رهوة والجبال الشامخة الاخرى ، وهي على صلابتها وعتوها لا تطيق ما احتمل. وكان الجاهلي يقف مشدوهاً امام هـذه الظواهر ويتروع امام المادة تصعقه بحجمها وثباتها وامتناعها على الدهر . وقد يقال ان النزعة المادية هي التي كانت تزجي بالشاعر الى التمثل بمثل هذه المشاهد لان ذهنه لم يكن قد خبر التجريد. وفي ذلك كثير او قليل من الصواب ، الا ان الجاهلي كان يرنو الى الجبال بمثل النظرة الوثنية التي تتعبد للمادة من انخذالها امام جبروتها . فجبل شهلان الذي طالما ذكره هؤلاء كان يقوم في نفسهم مقام المطلق والابد الذي لا يأتي عليه زمن ولا يُحيله تغيّر ولا يُخنّي عليه الدهر بالحدثان . ومن هنـا ان المادية التي كان هؤلاء يرسفون في قيودها انها كانت نوعاً من الموقف العام من الوجود ، وهم لم يتعبدوا للمظاهر الطبيعية الا لأنها كانت تلج الى روعهم ولوج المطلق الدائم . ومن هنا ان المادية الجاهلية كانت تنطوي على امتـداد للنزعة الدينية الغامضة في نفوسهم والتي كانت تتكسر فيها ابصارهم امام المادة الجاثمة ، المستقلة بذاتها عن الزمن وعن الصيرورة والتغير والهرم ومن ثمة الموت .

لا شك ان الشاعر حين يتقارن بتلك الجبال في الصلابة وقوة الاحتمال انما كان يصدر عن النزعة الفنية القائمة في طباع البدائيين الذين يتوسلون الغلـو وكأنه الاداة التعبيرية الامثل للايحاء باليقين ونقله الى نفوس الآخرين .

غباء القدر والمصير :

وفي مقطع لاحق يمعن الشاعر بالتقصي في واقع الحياة ، فيجد ان النجاح والاقبال اللذين تنعم بهما الحياة على الآخرين لا صلة لهما بالجدارة والعقل . وفي خلد الشاعر ان الذي ينبغي ان يتفوق هو صاحب العقل الراجح والحياة تؤدي له نماذج من الاحياء الذين اقبلت عليهم الثروة وكثر ولدهم وهم مملقون عقلياً ، اشبه بالحمقى الذين لا يحسنون الرأي والتدبير . ولقــد قرن هؤلاء بالفئران الغبية . وهكذا يخلص الى ان النجاح في الحياة لا يعدو الحظ ، لا بأس ان يكون المرء احمق ما دام الحظ يسعفه ويسوق اليه التوفيق والنجاح . ثم انه يجد ان الجد والكفاح لا يجديان ، الحظ يتفوق عليهما ، لا القوة تنفذ وتجدي ولا العقل ، الحياة مسيرة بالصدفة والاتفاق . وكان منذ حين يجد ان السيادة هي الاخرى باطلة وسراب من العبث ، لو كانت السيادة اي التفوق بالرأي والفكر وربما القوة في موضعها تجدي لما كان مصير السادة مثل سائر الناس الموت المحتم . وما دام الحمقى يُثْرون ويتكاثرون فان العقل ايضاً لا ينفع صاحبه . وهكذا فان الشاعر الذي كان يقف امام عمرو بن هنــد ، متأنياً ، متداهياً ، والذي كان يفخر بقوة بني قومه ورجاحة عقولهم ، يخيل اليه في النهاية ان العبث هو قدر الناس ولا شيء يغير شيئاً وان كل انتصار يماثل الهزيمة والحكمة تماثل الحمق والسيادة النذالة .

ومهما يكن فان القصيدة لا تحتشد احتشاد المعلقة بالصور الحسية وليس لها تكنيتها المتقصية وان كان الشاعر قــد خطف ثمة ببعض فالذات متفوقة . والجاهلي الزاهي حيناً بقوته وفتوته وفرسه وحبيبته وقبيلته وبأسه وصبره وبكل ما ينتسب وينتمي اليه ، كان يعبر في لحظات من التبصر ، فيشاهد الهــاوية الساقطة تحت قدميه وان ما كان يزهوه لا يعدو الانفعال الطارىء ، المفعم بذاته على غير طائل . تلك لحظات من يأس الوجود ، كانت هكذا مولية لأن البدائي المتهرول ، المتنقل ، وصاحب النفسية الطفلة ، كان يغتبط بكل امر يلم به ويحققه وقلما رنا الى نهاية مطاف الاشياء في العالم .



نموذج من شعر لبيد بن ربيعة

لبيد بن ربيعة بن مالك العامري من هوازن قيس ، عاش في قومه عيشة السادة ، يتفرغ لنظم الشعر في الموضوعات الجاهلية المعروفة مع نزعة خاصة الى الوصف والفخر ، تطعمت بعد ان مات اخوه اربد بالرثاء والتفجع على الحياة والاحياء والنزوع الى الاعتبارات العامة والشعور بزوالية العالم ولا جدواه. وفيما يلي نبذل له مقطوعة في الوصف واخرى في الرثاء .

وصف الاتان والبقرة الوحشيين :

اقتبس النص من المعلقة التي يذكر فيها الطلل ويسائله ويتعرض لحبيبته نوار ويصف الناقة ثم يلم بقوتها وسرعتها ويقرنها بالاتان والبقرة الوحشيين فيقول :

واحبُ المُجامِلَ بالجزيل، وصُرمُه باقٍ ، اذا ظَلَعَت وزاغَ قوامُها[١]

بطليحِ أسفارٍ تركْنَ بَقيَّةً منها ، فأحنَقَ صُلبُها وسَنامُها.[٢]

---

١ – المجامل : المصانع ، الذي يظهر لك الجميل والمودة . صرمه : قطعه ، والواو للحال . ظلعت : انحرفت في سيرها . – المعنى : قابل من يظهر لك الجميل بجميل اوفر مما يظهره . اما اذا زاغت مودته وترك الاستقامة فتكون قطيعته حاضرة لديك فاقطعه .

٢ – بطليح : الباء متعلقة بـ « فاقطع » . الطليح : صفة الناقة التي أتعبها السير واضعفها . احنق : ضعف .– والمعنى : انت قادر على قطيعة من ترك سبيل الاستقامة او آذاك ، بأن ترحل على ناقة أعيتها الاسفار ، فلم تترك منها الا بقية ، وقد ضمر ظهرها وسنامها .

وإذا تعالى لَحْمُها، وتَحَسَّرت،   وتقطَّعت، بعد الكَلال، خِدامُها[١]

فلها هِباب في الزِّمام ، كأنَّهــا   صَهْباءُ خفَّ مع الجنوب جَهامُها[٢]

أو مُلمِــع وسَقَت لأحْقَبَ لاحَه   طَرْدُ الفحول، وضربُها وكِدامُها[٣]

يعلو بها حدَبَ الإكام، مُسَحَّجاً   قد رابه عصيانُها ووِحامُها،[٤]

بأحِزَّةِ الثلبوتِ يربأ ، فوقَهــا ،   قَفْرَ المَراقبِ، خَوفُها آرامُها؛[٥]

حتى اذا سلَخا جُمادى ستَّة ،   جزَءا، فطالَ صِيامُه وصِيامُها،[٦]

---

١ – تعالى لحمها : ارتفع الى رؤوس العظام . تحسرت : صارت حسيراً اي عارية عن اللحم. الخدام : ج. خدمة : سير من جلد يشد الى ارساغ الابل .– المعنى : اذا تعبت هذه الناقة فهزلت حتى تجمع لحمها في رؤوس العظام ، فبدت عارية من اللحم ، وتقطعت سيورها .

٢ – الهباب : النشاط . الصهباء : صفة للسحابة المحمرة . خف : اسرع ؛ وفي رواية التبريزي راح . الجهام : السحاب الذي لا ماء فيه او أهرق ماءه . – المعنى : عند ذلك ، اي على الرغم من التعب ، يكون لهذه الناقة نشاط عجيب ، فانها تسرع كما تسرع السحابة الحمراء التي لا ماء فيها . وهي تكون اخف من غيرها .

٣ – الملمع : صفة للأتان الوحشية التي قد استبان حملها . وسقت : حملت . الأحقب : صفة الحمار الوحشي الذي في وركيه وخاصرتيه بياض . لاحه : غيره . كدامها : عضها .

٤ – الحدب : ما ارتفع من الارض . الإكام ج. الأكمة : الجبل الصغير . محجاً : معضوضاً، مخدشاً ، وهو منصوب على الحال . وحام الحبلى : شهوتها .

٥ – الأحزة : ج. الحزيز : ما غلظ من الأرض . الثلبوت : ماء لبني ذبيان . يربأ : يعلو ويشرف ، ومنه ربيئة القوم : طليعتهم . المراقب : ج. المرقب : الموضع المشرف . آرام : ج. أرم : حجر يحمل علماً لتعرف به الطريق . – معنى الابيات الثلاثة ان الشاعر يشبه الناقة بهــذه الأتان التي حملت ولداً لمثل هذا الفحل الشديد الغيرة عليها ، فهو يسوقها سوقاً عنيفاً ، في الإكام والمواضع الحجرة ، وينظر من المرتفعات الى أعلام الطرق ، خوفاً عليهــا من الصيادين الذين يستترون بهذه الأعلام ليرموا الطرائد من ورائها .

٦ – جمادى : اسم للشتاء سمي به لجمود الماء فيه . سلخ : الشهر والزمن : مر عليه وخرج منه . ستة : اي ستة اشهر . جزءا : اكتفيا بالجزء : الرطب من الكلأ ، والحيوان يكتفي بــه عن الماء . صيامه : المراد بالصيام الإمساك عن الماء لاكتفائهما بالعشب الرطب .

رَجَعَا بأمرِهِما الى ذي مِـــرَّةٍ حَصِدٍ، ونُجْحُ صَرِيمةٍ إبرامُها[1]
ورمى دوابرَها السَّفا، وتَهَيَّجتْ ريحُ المَصايفِ: سَومُها وسهامُها[2]
فتنَازَعا سَبِطاً يَطيرُ ظِلالُـــه كدخانِ مُشعلةٍ يُشَبُّ ضِرامُها[3]
مَشمولَةٍ، غُلِثَتْ بنابتِ عَرْفَجٍ كدُخانِ نارٍ ساطِعٍ أسنامُها.[4]
فمَضى، وقدَّمَها، وكانت عادةً منهُ، إذا هي عرَّدَت، إقدامُها.[5]
فتوسَّطا عُرضَ السَّريِّ، وصَدَّعا مَسْجورةً مُتجاوراً قُلاَّمُها[6]

---

١ – المرة : القوة ، واصلها قوة الفتل ، والإمرار : احكام الفتـل . حصد : محكم . – رجعا الى رأي قوي ، اي عزما على ورود الماء بعد طول إمساكهما . الصريمة : العزيمة . الإبرام: الإحكام . نجح ... : انما يحصل المرام باحكام العزم .

٢ – الدوابر : ج. الدابرة : مؤخر الحافر . السفـا : شوك البهمي وهو كشوك السنبل ، واحدته سفاة . السوم : المرور اي مرور الريح واختلاف هبوبها . السهام : الريح الحارة . – يشير بذلك الى انقضاء الربيع ومجيء الصيف واحتياجهما الى ورد الماء .

٣ – تنازعا : ضمير الفاعل للعير والأتان . السبط : اراد به الغبار الممتد كدخان نار توقد بالضرام : الحطب الدقيق .

٤ – مشمولة : ضربتها ريح الشمال . غلثت : خلط ما اوقدت به. بنابت عرفـج : العرفج : نوع من الشجر . اراد بالنابت الغض الطري ، فهو اكثر لدخانها . الأسنام : ج. السنم : اعـلى الشيء .

٥ – عردت : تأخرت ، عدلت عن الطريق . الإقدام بمعنى التقدمة – يقول : كان من عادة هذا العير ان يقدم الأتان الى الورد ، اذا خاف ان تتأخر او تعدل عن الطريق . وأنث الفعـل « كانت » نظراً للمعنى لأن المراد بالإقدام التقدمة .

٦ – توسطا : صارا في الوسط . العرض : الناحية . السري : النهر الصغير . صدعا : فرقا. مسجورة : مملوءة وهي صفة للعين المحذوفة . القلام : نبات يكون على الأنهار . – المعنى : خاض الحمار والاتان النهر الصغير حتى وسطه فشققا نبات عين ملآنة وكان متجاوراً ، لان العين لم تكن وردت بعد فلم يفرق نباتها .

محفوفةٌ ، وسطَ اليراعِ ، يُظِلها منه مُصَرَّعُ غابةٍ وقيامُها.[1]

أفتِلكَ! أمْ وحشيَّةٌ مَسبوعةٌ خذلت، وهاديَةُ الصِّوارِ قوامُها[2]

خنساءُ ، ضيَّعتِ الفريرَ، فلم ترِمْ عُرضَ الشقائق طَوفُها وبُغامُها[3]

لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنازَعَ شِلوَهُ غُبسٌ كواسِبُ لا يُمَنُّ طعامُها[4]

صادَفْنَ منهــا غِرَّةً فأصَبْنَها إن المنايا لا تَطيشُ سِهامُهـا ![5]

---

١ – محفوفة : محاطة . والضمير للعين المورودة . اليراع : القصب . المصرع : المتساقط على الأرض . – المعنى : ان تلك العين التي ورداها محوطة بضروب النبات يظلها من القصب ما تساقط منه على الارض وما بقي قائماً ، يريد ان تلك الظلال كانت تمكن الصياد من ان يختفي فيها ، ولكنهما لم يباليا بالامر لشدة عطشهما .

٢ – وحشية : اي بقرة وحشية . مسبوعة : اصابها السباع بافتراس ولدها . خذلت : تركت. الهادية : المتقدمة والمتقدم . الصوار : قطيع البقر – المعنى : افتلك الاتان تشبه ناقتي ام بقرة وحشية تركت ولدها وذهبت ترعى مع صواحبها واتكالها على الفحل الذي يتقدم القطيع . فافترست السباع ولدها ، فأسرعت في السير تطلبه .

٣ – الخنساء : صفة من الخنس . تاخر ارنبة الانف والبقر كلها خنس . الفرير : ولد البقرة الوحشية جمعه فرار، لم ترم : لم تبرح. الشقائق : ج. شقيقة : ارض غليظة . الطوف الجولان. البغام : صوت رقيق . – المعنى : لما ضيعت تلك البقرة الخنساء ولدها لم تبرح تفتش عنه في اعالي الارض الصلبة تجول وتصيح .

٤ – المعفر : الملقى على التراب ، وهي صفة للولد ، قهد : ابيض . تنازع : تجاذب . الشلو: العضو وبقية الجسد ، جمعه : اشلاء . غبس : ج. أغبس ، وهو الذي لونه كلون الرماد ، صفة للذئب المحذوف . لا يمن : لا يقطع . – المعنى : انها تطوف وتصيح من اجل ولد ابيض ملقى على الارض ، وقد تجاذبت اعضاءه ذئاب بلون الرماد لا يقطع طعامها ، اي لا تفتأ تصيد فتكسب ما تأكله .

٥ – الغرة : الغفلة . لا تطيش : لا تخطيء – اي صادفت الذئاب غفلة من البقرة على ولدها فاصبنها بافتراسه . ثم اتبع القول بحكمة قائلا ان سهام الموت لا تخطيء أبداً .

باتت، وأسبلَ واكِف من ديمةٍ يُروي الخمائلَ دائماً تَسجامُها ١

يعلو طريقةَ متنِها ، مُتواتراً ، في ليلةٍ كفَرَ النجومَ غَمامُها ٢

تجتافُ أصْلاً قالِصاً مُتَنَبِّذاً بعُجُوبِ أنقاءٍ يميلُ هَيامُها. ٣

وتُضيءُ في وجه الظّلامِ ، منيرةً، كجُمانةِ البحريِّ سُلَّ نظامُها ٤

حتى اذا انحسَرَ الظّلامُ وأسفرَتْ، بَكَرَتْ تَزِلُّ عن الثرى أزلامُها ٥

عَلِهَتْ تَرَدَّدُ في نِهاءِ صُعائدٍ ، سَبْعاً تُؤاماً كاملاً أيّامُها ؛ ٦

---

١ – أسبل : اسال . الواكف : المطر . الديمة : المطرة التي تدوم نصف يـوم على الاقل . الخمائل : ج. خميلة : كل رملة ذات نبات . التسجام : الصب . – اي باتت البقرة ، بعد فقد ولدها ، في مطر دائم المطلان .

٢ – طريقة المتن : خط ظهرها من الحارك الى الكفل . كفر : غطى . – ان هذا المطر الصيب يعلو ظهر البقرة متتابعاً ، او متقطعاً ، في ليلة مظلمة سترت غيومها النجوم .

٣ – تجتاف : تدخل في جوف ، والضمير للبقرة . اصلا : اي جذع شجرة . قالصاً : مرتفع الفروع . متنبذاً : متنحياً . العجوب : ج. عجب : اصل الذنب والمراد هنا اطراف الرمال . الانقاء : ج. نقا : الكثيب من الرمل . الهيام : الرمل الذي لا يزال ينهال ولا يتماسك .– المعنى: ان هذه البقرة تستتر في جوف اصل شجرة مرتفعة الاغصان ولكنهـا متفرقة بعيدة عـن سائر الاشجار ، وقد وقمت في كثيب من الرمل ينهال ولا يتماسك .– وفي شرح التبريزي ذكر هذا البيت قبل الحادي والاربعين ، وكذلك ورد في شرح الزوزني (طبعة دي ساسي) . اما في طبعة ابي صعب لشرح الزوزني فورد البيتان بالترتيب الذي اوردناهما به ، ونراه اصح .

٤ – وجه الظلام : اوله . النظام : الخيط . – يقول : وتضيء هذه البقرة في اول الظلام كما تضيء درة الصدف وقد سحب البحري خيطها .– شبهها بالدرة لانها بيضاء اللون . قال الزوزني : وانما خص ما يسل نظامها اشارة الى انها تعدو ولا تستقر .

٥ – أسفرت : دخلت في الإسفار : الإضاءة اي الصباح . أزلامها : قوائمها .

٦ – علهت : من العله وهو بمعنى الهلع : الخفة مـن جزع . تردد : اي تتردد ، وفي شرح التبريزي : تبلد : تتحير . نهاء : ج. نهي : الغدير . صعائد : اسم مكان . تؤام : ج. توأم .– المعنى بقيت حائرة جازعة تتردد في غدران صعائد مدة سبع ليال تؤام اي بأيامها .

حتّى إذا يَئِسَتْ، وأسحَقَ حالِق لم يُبْلِهِ إرضاعُها وفطامُها،[1]
فتَوَجّسَتْ رِزَّ الأنيسِ، فراعَها عن ظهرِ غيبٍ، والأنيسُ سقامُها[2]
فغدت، كلا الفَرْجَين تَحسبُ أنه مولى المخافة : خلفُها وأمامُها؛[3]
حتّى إذا يئسَ الرُّماةُ، وأرسَلوا غُضْفاً دواجِنَ قافِلاً أعصامُها[4]
فلَحِقْنَ، واعتكرت لها مَدَرِيّةٌ كالسَّمْهريّةِ حَدُّها وتمامُها[5]
لِتَذودَهنّ. وأيقنت، إن لم تَذُدْ أن قد أحمّ مع الحتوفِ حِمامُها[6]

---

١ – أسحق : أخلق . الحالق الضرع الممتلي – المعنى : حتّى اذا يئست البقرة من ولدها وجف ضرعها بعد ان كان ممتلئاً ، ولم يجفه انها ارضعت وفطمت بل انها فقدت ولدها وتركت علفها . فجف .

٢ – توجست : تسمعت الصوت الخفي . الرز : الصوت الخفي . الانيس : الناس . راعها : افزعها . عن ظهر غيب : اي انها لم تر اصحاب الصوت . – المعنى : سمعت البقرة صوت الناس فخافت ، ولم ترهم ، وحق لها ان تخاف لان الناس سبب هلا كها بتصيدهم اياها .

٣ – الفرجين : الفرج : ما بين قوائم الدواب . مولى : قال ثعلب : المولى هنا بمعنى الأزلي.– المعنى : ان هذه البقرة حارت في معرفة الناحية التي يأتيها منها الخطر فاصبحت لا تدري ايا من جهتيها اولى بالمخافة ، فهي لا تعرف صاحب الصوت هل هو امامها ام وراءها .

٤ – الغضف : ج. الأغضف : الكلب المسترخي الاذن . دواجن : اي معودة الصيد . قافلا : يابساً . أعصام : ج. عصام : سير من جلد في عنق الكلب . – المعنى : فلما يئس الرماة من ان ينالوها بسهامهم ، ارسلوا عليها كلاباً اعتادت الصيد ، قلائد اعناقها يابسة – فتكون ارسلوا جواب حتّى ؛ وتكون الواو زائدة . اما من لا يجيز زيادة الواو فيقول : الاصل : « حتّى اذا يئس الرماة تركوا رميهم وارسلوا ... » ثم حذف هذا لعلم السامع به .

٥ – فلحقن : الضمير للكلاب . اعتكرت : رجعت وعطفت . المدرية : طرف القرن . السمهرية : الرمح . – المعنى : لحقت الكلاب البقرة فارتدت هذه عليها تطعنها بقرن كأنه الرمح حداً وطولا .

٦ – لتذودهن : لتطردهن ، واللام متعلقة بـ « اعتكرت » في البيت السابق . أحم : حضر ، حان : قرب .

فتقصَّدَت منها كسَابِ، فضُرِّجَت بدمٍ ، وغودر في المَكَرّ سُخامُها[1]

كان الجاهلي يحتضن عبر القصيدة الواحدة موضوعات متعدّدة يتدرّج اليها بما يدعونه حسن التخلص ، اذ ينزع من موضوع الى آخر وفقما يطرأ على نفسه من هموم وهواجس . والموضوع الوصفي قائم في متن تلك القصيدة لانه يتوافق وطبيعة البدائي الذي يشخص بأبصاره الى الطبيعة بعين جديدة مروّعة ، فهو لم يألف المادة ولم يقنط منها فيسعى الى التحري عما دونها وما عبرها كما يفعل الحضري الذي تدجنت الطبيعة بالنسبة اليه . وقد كانت تقوم معارضة بينه وبين المادة ، هي تتخطف له ويلتمع يقينها وسرابها امام حدقته ، وهو يسعى الى ان ياسرها ويقبض عليها في حدود اللفظ والصورة ،، ويحسب انه متى وصفها بأوصافها فقد امتلك معناها واسر الاحوال والمعاني النازحة التي تتراءى له عبرها . فالشاعر الجاهلي هو ابن بيئته ونفسيته ،، في آن معاً . وقد كانت البيئة المادية تروّعه بما تطالعه به ، وتفتنه بالوانها واصباغها ونباتها وحيوانها ، واذا لم يكن العلم قد ثبّت نواميس المادة وحجّرها في الانظمة والقوانين ، فان الشعر كان يقوم مقامه ويتخذ المادة في سورتها الحسية ويتقصّى فيها وينقلها من وجودها الشائع الى وجود آخر يتنفس فيه عن دهشته وغبطته على متنها وبين ارجائها . وفي أحيان كثيرة كانت تسنح له سانحة فيتخطى حدود التفسير والمعارضة والتقرير ويسعى الى ان يلج الى المظاهر من الداخل وان ينيط بها تجربة ويتدنى الى العقدة والمأساة التي تكمن فيها . ولبيد هو من بين الجاهليين القلائل الذين وصفوا معاناة البهائم مُضْمراً عبرها التعبير عن معاناة انسانية صماء، تتمثل في البهيمة وكانها فلذة من فلذات المصير الذي يرزح من دونه الاحياء حين يدبون على ديم الوجود. فهو يصف الناقة التي يتعزى بها عن جفوة

---

[1] — تقصدت : قصدت . كساب : اسم كلبة ، مبني على الكسر . المكر : محل الكر . سخام اسم كلب ، والهاء عائدة للكلاب . — المعنى : ان هذه البقرة قصدت من الكلاب كلبة اسمها كساب فطعنتها بقرنها وتركتها غائصة بدمائها ، ثم مالت على كلب اسمه سخام ، فالقته في مجال الكر .

نوار ،ويفتخر بقوتها وانها تنهك ويزول لحمها عنها ، ثم انها ، مع ذلك ، لا تزال تجد في السير وتعارض الغمامة الخفيفة التي لا تحمـــل ماء يثقلها . ثم يقرنها بالاتان الوحشية التي حملت من حمار وحشي وبدا عليها الحمل ،وبات يكافح ليرد عنها الفحول ، يطاردها ويضربها ويكدمها . والموضوع هو الاتان الوحشية ، الا ان طبيعة السياق تميل به الى الحمار ، فيرتاده من الداخل . فهو يدفع الحمر الوحشية الاخرى عن اتاه ، يقاتل ، وينهش ، ويطارد ، حتى هزل وضعف . يراود ثمة الغريزة العامضة التي تمتطي الاحيـــاء بحتمية قاهرة وغامضة ، فينهدون ، تحت وطأتها ، للكفاح والقتال ، والغريزة التي يصفها الشاعر هي غريزة الغيرة في الذكر على اتاه . وهي قائمة في طباع الحيوان ، كما هي قائمة في طباع الانسان. واذا كان هذا الاخير يتستر ويتقي عليها، فانها تبرز وتتبلق في الحيوان الذي لا يعي الاشياء بوعيه وانما يتعرف عليهـــا بآليته الغريزية المضنية . والانثى اي الاتان لا يبدو انها تحفل بما يجري ، لا تصد وتحيد ولا تدافع عن ذاتها وانما تدع الامر يجري وفقـــاً للصدفة وان كانت تنساق لفحلها كما سوف نرى .

ولم ترى انساق لبيد الى ذكر غيره الحمار الوحشي من دون سائر خصاله وطباعه . ان التجربة الفنية تجري في سراديب النفس وتتسرب منها تسرباً قاتماً وتلتبس عبر المظاهر وتنفث فيها من انفعالها . وقد كان لبيد ، منذ حين يذكر نواراً وقد نزحت وصرمته وتنقلت من مكان الى مكان الى آخر ، دون ان تحفل به وبعهده ، فهو يقول :

بَلْ ما تذكّر منْ نُوار ،وقد نأتْ وتَقَطّعَتْ اسبابُهـــا ورِمَامُها
مريّـــة حَلّتْ بفَيْدَ وجاورت أهلَ الحجازِ ، فأينَ منكَ مرامُها
فَصَوائِقٌ إنْ أيمَنَتْ فَمَظَنّة منها وحافُ القَهْرِ او طلْخَامُها
فاقطَعْ لبانَةَ من تعرّضَ وصلُهُ ولَشَرُّ واصِلِ خلّـــة صرّامُهَـــا

فنوار نزحت عنه وبعد ان كانت تواصله صرمته وانقطعت عنه . وها ان سياق التجربة عبر القصيدة يُزْجي به الى غيرة الفحل على اتثاه وقد شهد انها تبدي بعض العصيان والوحام فكأنها تراود سائر الفعول عنه وتُقبل عليهـا وتتمنى ان تغشاها وتلم بها . والشاعر يعبر عن الغيرة المتآكلة بنفس الحمار الوحشي من خلال لفظة « رابه »، فهو لم يشاهدها تواقع حمارا آخر ، لكنه احس بذلك احساساً غامضاً وارتاب منها اذ لقيها تتوحم فمضى بها الى الآكام العالية مسحَّجاً اي معضوضاً ومرضوضاً في كل جهة ، بعد ان تواقع مع سائر الحمر الوحشية تواقعاً مميتاً . والمشهد قائم بين الذكر والانثى من حمر الوحش، لكن المعاناة عبره تصف ما يكون من امر المرأة والرجل، ذاك الذي تشتد غيرته بقدر ما تعلق كرامته باتثاه ، وقد تثيره الريبة فيتميز غضبه ويراوده الحقد . فالتجربة المبثوثة ثمة هي تجربة متماثلة بين الحيوان والانسان والكدوم والجراح التي شخصت في ذلك الحمار انما تكون في الانسان بنفسه وفي الحيوان بجسده . وربما كان لبيد قد شعر من نوار بمثل ذلك واحس بروغانها للآخرين والمامها بهذا وذاك وذلك من القوم . والشاعر يؤكد لنا ذلك دون ان يؤكده ، اذ يعود الى ذكر نوار بمثل ما عرضه في المطلع ، فيقول :

أوَلَمْ تَكُنْ تدري نوارُ بأنّني وصّال عقد حبائلٍ ، جذّامُها
تَرّاكُ أمكنة ، اذا لم أرضَهَـا أو يَعْتَلِق بعْضَ النفوسِ حمامُها

ول لم تصحبه فتنة نوار وغدرها وروغانها على التجربة لما ارتد الى ذكرها اثر ذلك المقطع المتمادي . وهو اذ يكرر ما سبق انما يردد التهمة ذاتها من انها صدت عنه وادبرت من دونه ثم انه يتظاهر بانه لا يحفل بغدرها ومغادرتها وهو انما يحفل اشد احتفال. وقد وسمت نفسه بذلك وسما وبات يتلهج به ويراوده ويلمّ به حينـا بعد حين . كانه خلف في نفسه ندوباً وثأراً تتعـذر الاباءة به من رحيل حبيبته . ذاك ان الانفعال الاصم يهتدي الى المظاهر التي

تلاثمه وتجهضه وتحل به، اوانه هو الذي يحل بها، فيؤثرها ويلحف بها ،والشاعر يعاني ولا يعي . ان الشعور العام الذي تتدرج به القصيدة منذ المطلع ، هـــو التذكار والفراق والوحشة وذكر الرحيل . وكان من الشائع في القصيدة الجاهلية ان يعرج الشاعر على ذلك الموضوع في ابيات مجزوءة مولية ، أما لبيد ، فانه يلحف بذلك في نحو ثلاثة عشر بيتا ، ثم انه يخص نوارا بخمسة أبيات ، وذاك يعني ان لواعج الغدر والفراق ادت اداءها في ضميره وانه اتخذ الاتان الوحشية وحمارها كذريعة لاواعية ، يتسلل عبرها شعور الغيرة المكتومة في نفسه . ولنتمثل ما وصف به الاتان من وحام على الذكور ، والوحام هو نوع مـــن الشهوة التي لا ترد ولا ارادة للانثى عليها ،فكأن تلك الاتان كانت محموة حملا ، مدفوعة بغريزتها الى الغدر وتشهي الفحول الاخرى .وكان لبيدا يجد الغدر في الانثى غريزة ، تصيبها تماماً كالوحام . والذكر شديد الغيرة ، وقد اهلكه قتال الحمر الاخرى فعزم على ان يتفرد بحليلته ، وهو لشدة غيظه منها بات يزجيها ويدفعها في احزة الثلبوت ، اي في الارض الصلبة المتقعرة وكانه ينتقم منها ويصليها بثاره المتآكل في نفسه كالنار . الا انه حين اقام هناك في الاعالي متفرداً مع تلك الانثى الطموح ، التي تحن الى الحمر الاخرى لم يهنأ ولم يطب به المقام، كان يقف على اعلى المرقبة يرنو الى اعـــلام الطرق، خشية طارق من البهائم او الناس ينكد عليه خلوته ويقتحم معتزله الموحش . ولقد اقام الحمار ثمة ستة اشهر ، لا يشرب ماء بل يجتزىء عنه بالعشب والرطب . ستة اشهر يتمنع عن ارتياد الماء ويعاني تلك الوحدة ، يوم ويوم وشهر وشهر ، لا يبرح مكانه. فايا يكون عقابه ذاك وايا يكون حقده . انها الغيرة السوداء العميـــاء، الغريزية بكل ما في الغريزة من حتمية قاسية . انها اقوى من غريزة الظمأ وغريزة الجوع اذ يقول الشاعر ان صيامه وصيامها طالا ، ومع ذلك فهو لم يبرح الا بعد ان احس ببراثن الهلاك . وذكر جمادي اي الشهر الذي يتجمد فيه الماء يشير الى ما عاناه من امر الصقيع كذلك . لعل الغيرة هي الغريزة الاقوى لانهـــا

مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنسل وصحته وهي من مقومات البقاء . لقد مر فصل الشتاء وجاء الصيف بريحه الحارة واستحال النبت الى شوك ، فجعلا يعدوان والغبار يتطاير من دون ارجلهما كانه دخان الحطب الرطب وكان من دابة ان يتقدمها ، الا انه هذه المرة يسير وراءها ويقتفي اثرها كي لا تحيد وتزوغ وكي لا تغدر به وتعدو اثر فحل آخر . والغيرة ماثلة ثمة ايضاً ، انها ماثلة في العدو ، الحمار يعدو ولكنه مضطرب ، يراقب ويرنو في كل جهة ويحرس تلك الانثى التي تروغ عليه وتخالبه وتطمح الى سواه . وها انهما ادركا الماء ، فشربا منه دون ان يحفلا بالنبت الغزير القائم حوله والذي قد يتوارى فيه الصياد وذاك من شدة ما اصابهما من الظمأ .

وهكذا فان لبيدا مثل الانسان من خلال البهيمة او انه اكتشف التماثل بين طبائع الانسان وما يضاهيها في الحيوان وهي فيه اشد قسوة وعنفاً لانها عمياء ، متمادية لا قبل حتى للانسان بها .

البقرة الوحشية :

اما البقرة الوحشية فان مصيرها اشد هلاكاً وقسوة . لقد تركت ولدها اتكالا على الفحل وجعلت ترعى مع صواحبها ، فافترست السباع وليدها وجعلت تعدو في كل مكان تطلبه دون جدوى. كانت تطيف بالارض الصلبة، تعول وتصيح ولا تقع له على اثر بل انها عثرت على بقاياه وقد خلفتها الذئاب التي صادفت غرة من البقرة على وليدها فاقتنصته ، ولعل الموت كان مقدّراً، لا تطيش سهامه . ثم ان المطر انهمر ففزعت الى اصل شجرة تحتمي في جوفه وكانَ كثيبُ الرمل ينهال عليها ولا يتماسك وقد بدا بياضها مضيئاً في الظلام كدرّة الصدف وقد سحب البحري خيطها.وحين إنقشع الظلام جعلت تعدو على الغدران سبع ليال كاملة حتى اذا يئست وجف ضرعها ، سمعت صوت اناس فجزعت لانهم يهلكونها ، فلم تَدْرِ كيف تتجه اذ لم تتعين مصدر

الصوت ، اهو دونها ام امامها . اطلق الصيادون سهامهم فلم تصبها فبعثوا اثرها كلاب الصيد ، فارتدت البقرة عليها تطعنها بقرنها الشبيه بالرمح . كانت تدري انها اذا لم تدافع عن نفسها فسوف يصيبها الموت وقد طعنت الكلبة سخام وخلفتها غائصة بدمها ومالت الى كلب آخر فاعيته في مجال الكر .

لعل لبيدا كان يتوجس شراً من الوجود ويتنصت الى وقع النعي على اديمه . ولسوف ينفق كثيراً من الجهد في التدليل على عبث الحياة اثر مقتل أخيه او حين انقضت عليه صاعقة . لعل الشؤم كان وجيباً غامضاً في نفسه عبر هذه الابيات . وقد لا نقع في الشعر الجاهلي على ما هو اشد تمثلاً على وحدة الانسان امام المصاب وامام القدر والطبيعة مثل هذه الابيات. فهي اكثر وجدانية من ابيات الشنفرى واعمق رقة . كانت البقرة ترتعي مع صحبها . واي انها كانت تسلم نفسها لارادة الحياة وتطمئن اليها وتنعم بما اضفته على الوجود من خير عميم متمثل في العشب والزهر والندى وكل نبت آخر . وخيل اليها ان ذلك النعيم هو نعيم فعلي وانه لا يمكن ان يكون فخاً للغدر والشر ، فخلفت وليدها يمرح وحده . تغافلت عنه ، لهت لحظة ، واذا القدر ينقض عليها بفم الذئاب. انها كانت هناك بين الاعشاب الخضراء والنبت الغضيض والندى واللون . فهل ان لبيدا يزعم بذلك ان عين المرء لا بد ان تلبث متفتحة يقظة ، لا تسهو ولا تغفل ولا تغمض لان فخاخ الغدر والموت مبثوثة في كل ناحية من الوجود. بل انه ربما تخطى ذلك كله واحس ان كل مظهر فهو مخادع ومن يسلس له وينقاد اليه انما يسير في سبيل الحتوف وهو لا يدري . لقد كان العشب الرطب والنبت من كل لون وطاب لتلك البقرة ان تمرح إذ ايقنت ان الحياة تهب ابناءها وتغدق عليهم . كانت مؤمنة بخير الحياة وبركتها ، غرها النعيم المقيم بل نعيم اللحظة القائمة واذا بالقدر المتربص يقتنص غفلتها ويدع الذئاب تفترس وليدها . وهكذا فان الخير قد ما يخبىء في احشائه الشر ، وذاك المرعى الغرير غرر بها واهلك فلذة كبدها . ولعل الجمال ذاته يكون مخادعاً . يقول لبيد ان

ان تلك البقرة البائسة التي افتقدت ابنها وهلعت عليه اشد الهلع لجأت الى جوف شجرة ، تختبىء من المطر فبدت كالدرة المتالقة الرائعة . كان بياضها يسطع ويخطف تحت جنح الظلام ، كانت تضيء من الخارج تلك البائسة فيما نفسها مظلمة حتى الموت . الجمال ايضاً هو مخادع قد يوهم بالسعادة والطمأنينة والانسجام مع النفس والطبيعة والعالم ، لكنه ينطوي في الحقيقة على احلك انواع البؤس .

ولم ترى جعل لبيد المطر ينهمر على تلك البائسة في الليلة التي ثكلت بها وليدها وجعلت تعدو في الفلوات . ولم تراه جعلها تنتبذ ركناً في أصل شجرة ولم جعل تلك الشجرة بعيدة عن سائر الاشجار . ان الانفعال الفني هو الذي يشتق لذاته احداثه ورمزه وادوات الايحاء الخاصة به . لعلّ المطر لم ينهمر تلك الليلة وانما الشاعر هو الذي اراده هكذا بل ان يقينه النفسي هو الذي اراده ان يتساقط وان تدفع تلك البائسة الى جوف الشجرة . ذاك ان المطر فيه مثل الدلالة على شيء ترسله السماء من اعلى كأنه رمز القدر الذي يتساقط وينزل من لدن الغيب . بل ان المطر هو الذي ضاعف من وحشتها ومن تعبرها فكان القدر السادي لا يرق ولا يتعطف للاحياء في بؤسهم بل يوقع نواميسه كي يؤدي بها الى الهلاك المحتوم . المطر كان ينهمر في داخل تلك البائسة ، او كما يقول فرلين : « انها تمطر في نفسي كما تمطر في المدينة» ، المطر رمز لتعثر السبيل او انه قضبان لسجن غير منظور ، كما يقول بودلير . ولعل لبيدا في سوء ظنه بالحياة انما جعل المطر يتهاطل حتى يُمْعِنُ في تأكيد تعسف القدر بل في وصف القدر بل في وصف عماه وخبطه على غير هدى وربما على ساديته . فبدلا من ان يرق لتلك الضحية التي غدر بها تراه يشد عليها السبل ويعرقل مساعيها . وحين تنتبذ اصل الشجرة وتقعي انما جعلت في موقف الاسير الذي لا سبيل له للدفاع عن النفس . انها الوحدة المطلقة امام مصير البؤس وثمة المطر والليل الحالك الذي الذي يَعْمي سبلها فضلا عن المطر . واذا ما همت ان تنام واذا ما قدر لها

ان يسلس لها النوم فان الرمل كان يسيل من الكثيب فيزعجها حتى عن الراحة التي يمكن ان تخلد اليها. هكذا تضافرت عناصر الطبيعة من مطر وليل ومن رمل لتجعلها الضحية الكلية المستسلمة، يحرث في احشائها الم مميت ولا من يشعر ولا من يؤاسي . هكذا يتمثل لبيد الانسان انه وحده امام مصائبه ، تعزله وتفد اليه جماعات كالذئاب . وفي الغداة الباكرة حين تصدع عمود الظلام طفرت تعدو حول الغدران وفي الكثبان ، رامزة بذلك الى باطل الكفاح الانساني ، انه عدو العبث ، سبعة أيام كاملة وليس من يعزي او يؤنس. فكان في تهيمها رمزاً للتيه عبر الحياة. وقد يخيل الينا ان القدر قضى غايته من تلك الضحية، الا ان لبيدا صاحب الحس الفاجع بالعيش يجعل البقرة تتعرض للموت حين تطلب الماء . كان هناك الصيادون وسهامهم ثم الكلاب ، طعنتها وكانها تطعن احشاء لقدر.

. . .

قصيدة ثانية : في رثاء اربد :

بَلِينْا، وما تبلى النُّجُوم الطَّوالع ؛ وتَبقى الجبالُ، بَعْدنا، والمصانعُ [1]
وقد كنتُ في أكنافِ دارِ مَضَنَّةٍ ، ففارقَني جار بأرْبَدَ نافِعُ. [2]
فَلا جَزِعٍ ، إنْ فَرَّقَ الدهر بيننا، وكلُّ فَتىً، يوماً، به الدهرُ فاجعٍ [3]
فلا أنا يأتيني طَريف بِفَرْحَةٍ ، ولا أنا مِمَّا أحدَثَ الدهرُ جازعُ [4]
وما النَّاس إلاَّ كالدّيارِ، وأهلُها بها، يومَ حَلُّوها ؛ وغَدْواً بلاقع [5]

---

١ – المصانع : ج. المصنع : القصر ، كل بناء مشيد ولا سيما ما كان لحفظ الماء .
٢ – اكناف : ج. كنف : جانب ، جوار . جار مضنة : جار يضن به ، يحافظ عليه .
٣ – فلا جزع : اي لا يروعني هذا الحادث لأن قلبي قد وقرته المصائب ، فأصبح لا يرتاع لها .
٤ – الطريف : الشيء الجديد المستحدث من مال او سرور .
٥ – غدواً : غداً . بلاقع : ج. بلقع : قفر .

وما المرءُ إلاّ كالشِّهابِ وضوئِهِ ، يحورُ رَماداً ، بعدَ إذ هو ساطِعُ.
وما المالُ والأهلونَ إلاّ وَديعة ، ولا بُدَّ يوماً أن تُرَدَّ الودائعُ!
أليس ورائي، إنْ تَراخَتْ مَنيَّتي ، لُزُومُ العصا تُحنى عليها الأصابعُ[1]
أُخَبِّرُ أخبار القرون التي مضت ، أدب ، كأني ، كلّما قمت، راكعُ
فأصبحت مثلَ السيفِ غَيَّرَ جَفنَه تقادمُ عهدِ القينِ والنصل قاطعُ[2]
فلا تَبْعَدَنْ ! إنَّ المنيَّةَ مَوعد علينا: فَدانٍ للطلوعِ ، وطالعُ![3]
أعاذِلَ ، ما يُدريكِ ، إلا تَظَنّياً إذا ارتحلَ الفِتيانُ من هو راجعُ![4]
لعَمرُكَ ما تدري الضواربُ بالحصى ولا زاجرات الطير ما الله صانعُ ![5]
سَلوهُنَّ إن كذَّبتموني، متى الفتى يذوقُ المنايا أو متى الغيثُ واقعُ؟[6]

قتل شقيق لبيد اربد وهو عائد من سفر ، اذ انقضت عليه صاعقة . وأقام لبيد اثره يبكيه دون عزاء كالمهلهل والخنساء، وقد عرف بالرثاء كما عرفا به. الا انه لم يقتصر مثلهما ويتخصص به . فشاعرية لبيد أرحب مدى واعمق اتصالا بحقائق الوجود المكتومة وهو ينفث من معاناته الصماء القائمة عبر المظاهر ويترسم ملامح الالم والتبث في مطالع الاحياء ويرمز الى المضمر من خلال

---

١ – تراخت : ابطأت .
٢ – غير : في رواية : أخلق . جفن السيف : غمده . القين : الحداد .– يقول : قد بلي بدني ، ونفسي في حدتها كالسيف .
٣ – لا تبعد : دعاء للميت . موعد علينا : اي واجبة علينا ، ويروى : عليك . فدان للطلوع: اي قريب الأجل .
٤ – عاذل : ترخيم عاذلة .
٥ – ضرب الحصى وزجر الطير : من مظاهر العرافة والتشوف الى المستقبل في العصر الجاهلي.
٦ – الغيث : وقوع الغيث من الحوادث الحيوية في معيشة البدو .– لم يذكر البيتان ١٩و٢٠ في الديوان (طبعة الخالدي) ، الا انهما ذكرا في مخطوطة غرنا ، وفي الاغاني ١٤ : ٩٩

المظهر مما لم يتيسر للخنساء والمهلهل . كما ان عبارته هي وليدة التثقيف والتنخل ينحتها على غرار البرناسيين في عصرنا نحتاً ضنيناً ، يقيسها على قدر المعاني ، ولا ولا يدعها تتياسر وتتهلهل وتقصر عن مضمونها . وتجربة الرثاء كانت تنداح في نفسه وتتسع حتى تشمل العالم كله وهو لم يكن مثل المهلهل والخنساء يدلب على الثار ويحفز على الاباءة به . موت اخيه خلف في نفسه ثاراً على القدر اذ لم يقتله قاتل ولم تحتشد عليه قبيلة ، القدر انقض عليه عبر الصاعقة وكانه عقاب بجريرة ما ارتكبها اخوه . كان حيا ثم انه كانه لم يكن . وإذ كان لبيد من السادة المنعمين ، يرتاد مواقع الخمرة ويقيم في حوانيتها ويتمرس بالفروسية فانه انطوى على ذاته، اثر مقتل أخيه. وتكشفت له الحياة على حقيقتها وتيقن من الصدفة والعبث وتلامح له من ثم وجه الايمان بإله فيمـا وراء الاشياء . ويبدو الشاعر منذ المطلع وكانه يحس بباطل الوجود الانساني . يقرنه بالموجودات الاخرى التي لا تحس ولا تعي . يقرنه بالنجوم والجبال الراسية . انها تقيم وهو يرحل ، يموت ، وفي المساء ذاته تطل النجوم كان امرا لم يحدث ، كان الذي مات لا شأن له ، انها لا تحفل به ولا تتعطف لمصيره . والجبال تظل راسية في مكانها . الحياة ، اذن ، حياة الانسان هي افجع من حياة الموجودات الاخرى وربما الم فينيي بشيء من ذلك في لفتته الطبيعية التي لا تعني بمصير ابنائها . ولشدة تامله في الوجود وتمرسه بآفاتــه لم يعد يجزع لاي امر ولا يتغرر باي خدعة . فهو يتوقع الاشياء قبل ان تقع ، لا تفاجئه ولا تنقض عليه اذ لا يترقب من الحياة سوى الغدر . والظاهر ان شعر لبيد الرثائي يتباين عن شعره الذي لممنا به في المعلقة ، اذ تخلى فيه عن الصورة الحسية التي تنطوي على الدلالة النفسية شبه الرمزية . فهي مستمدة من اعماق الواقع المتبطن بالمعاناة ، المشحون بالرؤيا القصية ، اما في هذه الابيات ، فان الذهنية تطفو على اللجة ويضمر الانفعال ويستحيل الى افكار ، فكانه يقرر ما يعرفه على قليل او كثير مـن الانفعال الشاحب . فالزمن قد تجمد بالنسبة اليه ، لا يفرح بالقديم ولا يجزع من حديث،

فالزمن الذي مضى هو صنو الزمن الذي يأتي ولا جديد تحت الشمس كما يقول سفر الجامعة . ثم انه يشاهد الغد في اليوم ويشاهد الرحيل عبر الاقامة ، ضوء ويخبو ويغدو رمادا . ولعل المال يكون عزاء ، لعل الاولاد والاهل ، انه يخلفهم اثره ويرتحل عنهم . ما كان يصله به انما كان خدعة ووهما . كان يحسب انه يمتلك ماله ولو امتلكه فعلاً لاقام المال معه الى الابد. انه يمتلكه ولا يملكه في الآن معا لانه سيخليه ويرتحل . الموت يقبض على عنق الانسان وقد تتراخت يده ، لكنه يهصرها حين يشاء . بل ان لبيداً لطول عمره بات سئماً متضجراً تعطلت قوته وعافيته وعاد سيفاً خَلَقاً ، سيفاً نابياً. انه مات عبر الزمن ولم يمت. لعل في الهرم شيئاً من الموت الفعلي وان كان صاحبه لا يزال حياً. والدهر يلم بالمرء في كل حين، يسافر ولا احد يدري اذا كان يعود او يقضي في الغربة. ذاك امر علمه عند الله. فلا زاجرات الطير ولا الضوارب بالحصى تدركن الغد المجهول .

ومهما يكن، فان لبيداً يتراخى عبر هذه القصيدة وان كانت لا تخلو من الشجو . كما ان الفاظه ترق وتعذب بخلاف ما هي عليه في وصفه . الا انه لا يأخذ نفسه فيها بالعنت ولا يتقصى ولا يرتاد التجربة العسيرة ، مما اوقف التجربة عند باب التقرير حيث تهادن الانفعال ولم يقدّر له ان يفترع في احشاء المظاهر وان ينفذ الى احشاء الوجود ، ليراود الكليـة ، وليبقي التجربة في حدود الذهول والايحاء . ولو قدرت قيمته الفنية بمثل هذه الأبيات لرسف في الحدود التي اقعت عندها الخنساء والمهلهل وسائر الشعراء الوجدانيين الذين يكثرون من العويل ومن مظاهر اليأس ويتعظون بالعظة بنوع من البرود الذي تأنف منه التجارب الفنية المبدعة .



دريد بن الصمة

هو معاوية بن الحرث من بكر هوازن وامه ريحانة بنت معدي كرب . كان له اخوة اربعة ، فقتلوا جميعاً ونظم الشعر في رثائهم . ادرك الاسلام وقد طعن في السن ، لكنه لم يسلم ، ومات في معركة حنين . والقصيدة التالية نظمها في شقيقه عبد الله الذي توفي اثر قتال مع بني غطفان حين غزاهم ولحقوا به فقتلوه ، وكان اخوه دريد قد نصحه بأن يفر اثر الغزوة والا يقيم كي ينحر لفرسانه :

رثاء عبد الله بن الصمة

أَمَرْتُهُمُ أمري بِمُنْقَطِعِ اللّوى   فلم يستبينوا الرُّشْدَ إلا ضُحى الغدِ .

فلمَّا عَصَوني كنتُ منهم،وقد أرى   غَوايَتَهم ، وأنَّني غيرُ مُهتدِ ؛ [1]

وهل أنا إلاَّ من غَزِيَّةَ ، إن غوَتْ   غَوَيتُ، وإن ترشدْ غزيَّةُ أرشُدِ [2]

---

١ – كنت منهم : من هنا تبيين الوفاق وترك الخلاف .

٢ – غزية : رهط الشاعر ، وهو اسم جده الأعلى ابن جشم . وقد استعمل «هل» للنفي . — والبيت مثل في موافقة الرجل قومه في الخير والشر .

دعاني أخي، والخيلُ بيني وبينه ، فلمّا دعاني لم يَجدْني بقُعدُد .[1]
أخي ، أرضعَتني أمُّهُ بلبانِها ، بثديي صَفاءٍ بيننا لم يُجَدَّد .
تنادَوا،فقالوا: أرْدَتِ الخيلُ فارساً فقلتُ: أعبدالله ذلكُمُ الرَّدي !
فَجِئْتُ إليه ، والرّماحُ تنوشُهُ كوقع الصَّياصي في النسيج المُمدد[2]
وكنتُ كذات البَوِّ ريعت، فأقبلت إلى جِلَدٍ من مَسلكِ سَقبٍ مُقدَّد[3]
فطاعنتُ عنه الخيلَ، حتى تنفَّست، وحتى علاني حالكُ اللونِ أسودُ [4]
فما رِمتُ حتى خرَّقتني رِماحُهم، وغُودرتُ أكبو في القنا المتقصِّد [5]
قتالَ امرئٍ آسى أخاه بنفسِهِ ، ويعلَمُ أنَّ المرءَ غيرُ مُخَلَّد . [6]
فإنْ يَكُ عبدالله خَلّى مَكانَه ، فما كان وقّافاً، ولا طائشَ اليدِ[7]
ولا بَرِماً ، إذا الرياحُ تناوَحَت بِرَطبِ العِضاهِ والهشيمِ المُعضَّد[8]

---

١ – القعدد : الجبان اللئيم .

٢ – تنوشه الرماح : تتناوله : . الصياصي : شوكة يمرها الحائك على الثوب حين ينسجه .– معناه اتيت أخي حال كون الرماح تتعاوره ولها خشخشة كوقع الصياصي في الثوب .

٣ – ذات البو: ناقة يذبح او يموت وليدها فيحشى لها جلده،فترامه. الجلد: ما جلد من المسلوخ وألبس غيره لتشمه ام المسلوخ فتدر عليه . المسك : الجلد . السقب : ولد الناقة ساعة يولد .

٤ – تنفست : تكشفت . أسود : كذا على الإقواء .

٥ – ما رمت : رام مكانه : زال عنه ، فارقه . المتقصد : المتكسر .

٦ – قتال : منصوب على المصدرية والتقدير قاتلت عن أخي قتال رجل يستقتل في نصرة اخيه لعلمه بان المرء ميت لا محالة . آسى فلاناً : أعانه .

٧ – خلى مكانه : مضى لسبيله ، قتل. وقاف : هيابة ، جبان، يقف ولا يقدم . طائش اليد: لا يصيب اذا رمى .

٨ – برماً : ضجراً ، ضيق الصدر . العضاه : شجر يعظم له شوك . المعضد المقطع .

كَميشُ الإزارِ خارج نصفُ ساقه بعيد عن الآفاتِ، طلاّعُ أنْجُدِ[1]

قليلُ التشكّي للمُصيبات ، حافِظ من اليوم أعقابَ الأحاديث في غدِ[2]

ان الوجدانية الصافية الّتي تنهمر مآقيها من هذه الابيات هي الّتي تشفع بهذه القصيدة في باب الرثاء ، فهي مفعمة باللوعة والوحشة وحس الافتقاد. ولقد كان الشاعر نهى اخاه وقومه عن المكوث ، لئلا يلم بهم الاعداء فرفضوا فانساق اليهم ، لانه فرد منهم ينصرهم في الخير والشر . فهو فرد من جماعته، ينساق مساقها وان كان مبصراً الضلال الذي تردى فيه . وتلك هي العصبية القبلية في اجلى مظاهرها وهي تباين موقف الشنفرى الذي رفض الانصياع للجماعة وتفرد في الفلوات كي يحقق فرديته وحريته وفقاً لنوازع نفسه . فدريد لم يكن من الثوار ذوي المواقف العاتية ، الّتي يعارض بها الآخرين وان ادى به ذلك الى الانفكاك عنهم والتفرد واحتمال شتّى أنواع الضيم . كان حسبه ان يَعِظَهُم وان يُدْلي برأيه فيهم ، فان قبلوه فحسبه وان رفضوه فحسبه ، ايضاً . وبين موقف الشنفرى ودريد نقع على نموذجين من التصرف الانساني: الاول يمثل العصيان حتّى الثورة وقبول الاضطهاد والنكد والفقر وبلاء الطبيعة في سبيل فكرة والثاني يمثل الانسان الذي يبين الصواب ويدعو اليه ولكنه لا يقف دونه ولا يقبل التنكيل والاضطهاد في سبيله . وحين يدرك اللحظة الحرجة ، فانه ينخرط في الجماعة على غير اقتناع . وهذان النموذجان قائمان في متن الحياة الاول ثائر ومتمرد والثاني هو الأدنى الى سلوك الواعظ،

---

١ – الازار : المشمرة . وهو مثل في الجد والتشمير . والكميش الخفيف السريع الحركة اضافة الى الازار على المجاز . خارج نصف ساقه : وصف آخر بالتشمير والجد . بعيد عن الآفات: يريد انه لا داء به وهو سليم الأعضاء . ويروي : صبور على الضراء . طلاع انجد : كطلاء الثنايا، وهو المجرب للامور . طالب معاليها وعظائمها .

٢ – المعنى : يثبت متجلداً لما يلحق به من النوائب وهو يصون اعماله ، في يومه. عما سيتعقبها .

يكتفي بالقول حين يتعذر عليه الفعل . ولعل الاول يحمل صليب الحياة على كتفيه وآثام الآخرين وشرور المجتمع وهو الذي ينير للحياة السبل الجديدة، ينضو كي يفيد اللاحقون من كفاحه ويعرجوا على سواء السبيل الذي يختطه. انه من بناة الحياة الجديدة وفقاً ليقين جديد والثاني يؤثر السلامة والمهادنة ، يُرْضِي ضميره بأن يؤدي واجب القول والوعظ والتحضيض . فهو ليس من اصحاب الرسالة الدامية ، الهالكة وان كان يسمو على الأفراد الغفل من الذين يسيرون ويقتفون على آثار الآخرين دون طائل . ولعل دريداً احس بأن الانخراط في مصير الجماعة أسلم وان كان على ضلال ، لان وحدة الجماعة كانت السلاح الاقوى في ذلك المجتمع القائم على التناحر والقتل والغزو ، وحين يتشتت رأي الجماعة تهون وتهلك . فالخطأ مع الجماعة افضل من الصواب مع الفرد . تلك كانت حكمة ذلك العصر . ودريد ينقاد اليها وينساق بها على مرارة وضيم .

وقول دريد: «وهل انا من غزية» ينفي عن ذاته الشعور بالفردية التي احترص عليها سواه من الشعراء امثال امرىء القيس في مطلع عهده وطرفة والمتلمس ، وهو بذلك من اصحاب الحكمة الواقعية وليس من اصحاب المثل.

واثر ذلك المطلع التقريري والخواطر الذاتية تنهمر مآقي القصيدة وتسيل جراحها فنجد الشاعر يهتف بتأوّه ووجد وحسرة . لقد نهد للدفاع عن اخيه ولم يقعد عنه في الموقف الضنك . وقد كانت الخيل بينهما ، اي الموت ، فتعرض للخطر في سبيل اخيه . وما يحمل المعنى ويضاعف من وقعه هو الشجو بين الألفاظ والايقاع الكئيب ، فكأن القصيدة تنشج نشيجاً عبر الابيات وتخلع على المعنى العادي جوّاً من الكآبة التي تتسلسل من غدير موحش . ثم تراه يهتف بانسحاق :

اخي ، أَرْضَعَتْنِي امهُ من لُبَانِها بِثَدْيَيْ صَفَاءٍ بَيْنَنَا لم يُجَدَّدِ

وليس في شعر الرثاء اوحش من هذا النداء القانط وتلك المعاناة للقرابة المرتبطة بثدي الام اي ثدي الحياة . ولعل دريداً كان يحسب اخاه مثل ذات اخرى له، رضعا ثدياً واحداً وخرجا من رحم واحد. وذكر اللبان في ذلك المقام يمثل الحتمية الدموية والنفسية والمصيرية التي كانت توثق بينهما . ولم يسبق للشاعر ان عارض اخاه ونكد عليه ، فالصفاء بينهما مقيم ولا حاجة لتجديده بعـــد ان اخلق ورث . لقد كانا متصافيين والشاعر ينكر بذلك ان تكون العداوة قد مسّتهما وانه يصدر عن حقد ومارب ، فبينهما قامت الأخوة المطلقة ، النهائية . ولست تدري كيف تعين مدى القدرة الايحائية في هتافه : «اخي»، لعلها صيحة الالم والندم، او لعلها صيحة الوجد وكأن تلك الكلمة تحمل بذاتها كل دلالة على مأساة الشاعر ، يكفي ان يذكرهـــا حتى تتمثل فجيعته . بل ان في ذلك ما هو انأى واعمق . لقد كان دريد يعود في لاوعيه الى عهد الطفولة ، الى عهد السعادة ، حين كانت الحياة أما تُرْضع وتضم وتحمل بين احضانها ، حين كانت ترحم ، ذاك عهد بات دامياً في ذاكرته وكان من قبل باعثاً لكل سعادة ودفء . فالذي مات الآن رجلاً هو ذاته الذي كان بالامس يدب على صدر أمه ، بريئاً غير مدرك لصراع الخير والشر في الوجود . كيف تحولت الاحوال وذلك الرضيع نما وغدا مقاتلاً ، يَقْتل ويُقْتل ، ان دريداً لا يفقه لذلك معنى ، بل يعجب اشد العجب ويضمر ذلك ويعانيه دون ان يعيه . ففي ذلك البيت تعبير عن فاجعة الصيرورة وتحول الاشخاص عبر الزمن وتخليهم عن براءة الحياة ودعتها وتحولهم الى قاتلين او مقتولين ولا سبيل الى التوسط بينهما . فالأم والثدي والصفاء هذه كلها عناوين ظاهرة ومكتومة لتلك المأساة ، الام غدت الحياة. والثدي بات يسقي دمـــاً والصفاء تحول الى عناء وشقاء . ولعل دريداً كان يحرص على دوام الصفاء بينه وبين اخيه ، فلم يعارضه ويقاومه مقاومة ضارية ويخرج عليه . فهو كأنه يقدس زمن الطفولة ، زمن الثدي الذي يرضع ويحيي ويؤلف بين القلوب

تحت جناح السعادة . وهو لشدة تلهفه على اخيه كان يتوقع الاشياء قبل ان تقع ، كان يحس بأن اخاه سائر الى الهلاك . شيء ما في نفسه كان يدفعه الى ذلك ، لعله اللبان الذي رضعاه معاً من ثدي واحد ، لعلها اللهفة ، بل انه الحب الذي يدع الشقيق يخشى على مصير شقيقه . وحين سمع العويل والصياح والتنادي بالموت ، سأل تواً اليس عبد الله الذي مات . لقد كانت غريزته توحي له وتدفعه الى ذلك اليقين . لعله كان يسمع خطى الفاجعة تدب في متن الغيب . ثم انه هرع اليه ، فالفى الرماح تنوشه ولها وقع كخشخشة الصياصي في الثوب حين ينسج . انه المشهد الذي كان يخشاه ، كان اخوه يسعى الى حتفه ، يستدعي الموت ان يقبل اليه ، يتمهل ، ويستأني حيث تقتضي العجلة ، ينحر للمقاتلين بدلاً من ان يولي الادبار قبل ان يدركه الاعداء ، كان يجرب الموت ، يتحداه ، يمعن في التعرض له ، وها ان الموت قبل التحدي وجعلت رماحه تنوشه وتجهز عليه . لا شك ان الشاعر يصف مقتل أخيه بذلك الوصف في باب الفخر بالميت والتمدح به ، فهو لم يُقْتَلْ هارباً ولم يلحق في سبل الهزيمة ، مات في قلب المعركة وفي حشاشتها ، اجتمع عليه الاعداء وتألبوا واحدقوا به . هكذا يموت البطل ، الرماح تناله من كل جهة ولا يفر ولا يكل ميتة التحدي والعصيان . اخذ يجول حول اخيه كما تجول الناقة الثاكل حول البو ، ألمّ ابكم ولا سبيل فيه للنجاة. وقد اكمل الشاعر ما استهل به اخوه فجعل يطعن الفرسان حتى انجلوا وعلاه القتام . كان المهلهل يتوعد على الثأر والخنساء تدعو اليه ، اما دريد فانه اقتحم القتال لتوه من اجله ، قاتل قاتلي اخيه واثخن فيهم بل انهم هم اثخنوا فيه ولم يُوَلِّ الا بعد ان تكسرت الاسلحة ولم يعد يطيق القيام . فدريد بطل مغلوب على امره ، محمول على ضيم ، يُزجى الى القتال كي لا ينبو عن الآخرين ، ويطاعن الخيل كرهاً وابتداعاً ، وهو يدافع عن الخطل والهوس وافتقاد العاقلة . لقد تياسر في الرأي عند البدء وارتحل الى الغزو وعرّج اليه دون اقتناع ، وها انه يبارز الموت . فالتنازل في

الأمر اليسير قد يسوق الى الامر الجليل والخطب المريع . وما ذاك عن جبن بل حباً بأخيه ، يقف من دونه ويقيم حوله وان كان يعي خطأه ، فهو يحبه على نزقه وتهوره . ومع ذلك ، فان اخاه لم يكن جباناً بـــل فارساً ذا سهم مصيب ، وكان يرفد الضيوف في زمن الريح والصقيع ، يقبل في كل ملمة .

مثل دريد عبر القصيدة حالة التفجع على الميت ، مؤلفاً المدح والادانة ، مؤدياً نموذجاً للانسان المرغم في مواقفه وعواطفه والذي يتراءى له الخطب دون ان يقوى على صده.انه يحمل جريرة الآخرين ويشقى بأفعالهم وما يحل بهم ، فكان الحر ليس حرّاً بالقدر الذي يتوهمه ، انه منوط بالقرابة والعصبية وفيها قد يعود انساناً غُفْلا لا مقر له خاصاً به في العالم .



علقمة الفحل

هل تُلحقنّي بأولى القوم إذ شحَطوا جُلذيّةٌ كأتانِ الضَّحلِ، عُلكوم [1]
بمثلها تُقطَعُ الموماةُ عن عُرُضٍ ، إذا تبغّمَ ، في ظلمائه ، البومُ [2]
تُلاحظُ السَّوطَ شزَراً،وهي ضامزَةٌ كما توجّسَ طاوي الكشحِ موشومُ [3]
كأنها خاضبٌ زُعْرٌ قوائمُـــه ، أجنى له باللّوى، شَرْيٌ وتَنّومُ؛ [4]
يظلُّ في الحَنظلِ الخطبانِ يَنقُفُهُ، وما استطفّ من التنّومِ مخذومُ؛ [5]

---

١ – أولى القوم : اولهم . شحطوا : بعدوا . جلذية : صفة الناقة الشديدة على السير . الأتان : صخرة صلبة ملساء تكون في الماء . الضحل : الماء الكثير . علكوم : كثيرة اللحم .

٢ – الموماة : الفلاة لا ماء فيها . تبغم : صوت .

٣ – شزراً : بمؤخر عينيها . ضامزة : ضامة لحييها لا تجتر ، وذلك أسرع لها . توجس : تخاف ، تسمع حساً . طاوي الكشح : ضامر الخصر ، صفة الثـــور الوحشي . شبه ناقته بـــه . موشوم : منقط القوائم بسواد .

٤ – الخاضب : الظليم ، اي ذكر النعام ، الذي اكل الربيع واحمرت قوائمه وأطراف ريشه. الزعر : ج. الأزعر : القليل الشعر . أجنى : أنبت له الثمر فصار يجنى . اللوى : ما التوى والتف من الرمل . وقد يكون موضعاً بعينه بين ضرية والجديلة على طريق حاج البصرة . الشري : شجر الحنظل . التنوم : نبات الحب .

٥ – الخطبان : من الحنظل : الذي صارت فيه خطوط صفر وحمر . ينقفه : يكسره ويستخرج حبه فيأكله . استطف : ارتفع . مخذوم : مقطوع . – المعنى : ان الظليم في خصب .

فُوهُ كَشَقِّ العصا، لأياً تَبَيَّنُهُ، أسكُّ ما يسمعُ الأصواتَ مصلوم ؛ [1]

حتى تذكَّر بَيْضاتٍ ، وهَيَّجه يومُ رذاذٍ، عليه الريحُ، مَغيومُ [2]

فلا تَزَيُّدُهُ في مشيه نَفِق ، ولاالزَّفيفُ دوَينَ العدْوِ، مَسؤوم [3]

يكادُ مَنسِمُهُ يَختَلُّ مُقلتَه ، كأنَّه حاذر للنَّخس، مَشهومُ؛ [4]

يأوي الى خُرَّقٍ زُعرٍ قوادِمُها، كأنَّهنَّ ، إذا بَرَّكنَ ، جُرثوم [5]

وضَّاعة ، كعِصِيِّ الشَّرع جؤجؤه كأنه، بتناهي الرَّوض، عُلجوم. [6]

حتى تلافى وقرنُ الشمس مرتفِع أُدحيَّ عِرسين فيه البيضُ مركومُ [7]

---

١ – فوه كشق العصا : اي ما تكاد تستبين ما بين منقاريه لشدة التصاقهما . لأياً : بعد جهد. أسك : صغير الأذن ضيقها . المصلوم : مقطوع الاذن .

٢ – الرذاذ : المطر الصغير ، المطر الخفيف .– بينا هوَ يرتع في ذاك الخصب ، تذكر بيضه فخاف ان يفسد في ذاك اليوم الموصوف ، فأسرع اليه .

٣ – التزيد : فوق المشي . النفـق : الذاهب المنقطع . الزفيف : السير السريع دون العدو الشديد . مسؤوم : مملول .– اي هو لا يمل نوعاً من السير في حرصه على ادراك بيضه .

٤ – المنسم : طرف خف البعير ، استعاره لظفر الظليم . يختل : يشق . النخس : مصدر نخس الدابة : غرز جنبها او مؤخرها . مشهوم : مذعور .– هذا الظليم لسرعته ومد عنقه في السير ، يكاد ظفره يصيب عينه فيشقها ؛ وكأنه في عدوه يحذر ان ينخس فهو يجد ويستخرج أقصى جهده .

٥ – خرق : صفة الافراخ اللاصقة بالارض ، لأنها صغار لا تطيق النهوض . زعر قوادمها : ريش القوادم لم ينبت بعد لصغرهـا . جرثوم : ج. جرثومة : اصل الشجرة تجمع الريح عليه التراب . شبه الفراخ ، في جثومها ولصوقها بالارض واجتماعها ، بهذه الاصول .

٦ – وضاعة : مسرع ، يضع في سيره كما يضع البعير ، وهو ضرب من العدو . الشرع : ج. شرعة : وتر العود . الجؤجؤ : الصدر . يشبه صدره وعنقه بالعود . تناهي : ج. تنهية : حيث ينتهي الماء من الوادي . العلجوم : الجمل الضخم .

٧ – تلافى : تدارك . الأدحي : مبيض النعام لأنها تدحوه بأرجلها اي تبسطـه وتسهلـه. العرسين : أراد بهما الظليم ونعامته . المركوم : الذي تراكم بعضه على بعض .

يُوحي إليها بإنقاض ونَقنقَةٍ ، كما تَراطَنُ في أفدانها الرُّومُ[١]

صَعْلٍ ، كأنَّ جَنَاحَيه وجؤجؤه بيت أطافَتْ به خرقاءُ، مَهجومُ[٢]

تَحُفُّهُ هِقلَةٌ سَطعاءُ ، خاضِعةٌ تُجيبُهُ بِزِمارٍ فيهِ ترنيمُ[٣]

الناقة والظليم :

كان علقمة الفحل من شعراء البلاط ، يختلف الى القصور مادحاً . الا انه لم يُوفِ من ذلك الى مباراة الشعراء المتفرغين للمدح وان كان يمتدح الغساسنة ويفك الاسرى الواقعين بين ايديهم . وكانت تجربة علقمة تخوض في كل امر مأثور عرفه الجاهليون من قبل. فله شعر في الحكمة والفخر والخمرة ، الا انه كان يميل الى الوصف ميلاً ظاهراً وهو الموضوع الاكبر في الشعر الجاهلي، لان الشاعر كان ينصرف فيه انصرافاً فنياً خالصاً ، لا تطأه عليه الحجج والبينات واساليب الترافع كما في الشعر السياسي ولا المعاني المأثورة المتكررة كما في المدح . في الوصف كان الشاعر يعثر على حريته المفقودة والمرتهنة

---

١ – يوحي اليها : يكلمها ويشير اليها . الإنقاض و النقنقة : صوت النعام . التراطن : ما لا يفهم من كلام العجم . الأفدان : ج. الفدن : القصر : قال الشنتمري : « وانما ذكر الأفدان لأن الروم أهل أبنية وقصور » .

٢ – الصعل : الدقيق العنق الصغير الرأس من الظلمان . الخرقاء : المرأة التي لا تحسن العمل ، وهي ضد الصناع ، وفي اللسان ان المقصود بالخرقاء هنا الريح . المهجوم : الساقط المتهدم .– قال الشنتمري : « شبه الظليم في نشره جناحيه ببيت من شعر أطافت به خرقاء فلم تحسن إقامته وعمله ، وكلما رفعت جانباً منه سقط الجانب الآخر ، واسترخت عيدانه واطنابه ، وانتشرت اكنافه . » قلنا : ولعل تفسير الخرقاء بالريح يكون اوفق لصورة هذا البيت المتهدم التي شاهدها الشاعر .

٣ – تحفه : تحيط به . هقلة : نعامة . سطعاء : طويلة العنق . خاضعة : تميل رأسها للرعي . الزمار : صوت النعامة .

لضرورات القول والتباري فيه مع الآخرين . والمقطع الذي نلم به مجتزأ من قصيدة استهلها بذكر الطلل او الظعائن ، مستطرداً الى وصف الناقة التي يقرنها بالظليم ويتفرغ لوصفه والتعبير عن احواله وهمومه .

ثم يتخلص الى وصف الناقة ويصفها بأوصافها ، فهي جلدية اي شديدة في السير ، تعدو وكأنها صخرة الماء ، مكتنزة كثيرة اللحم . وهو يقطع بها الارض المقفرة التي تصدح وتصوّت البوم في ارجائها . وكان الجاهلي يتوسل البوم كأداة حسية ونفسية في آن معاً للتعبير عن الخلاء والفراغ والمكان الموحش الذي يتفرد فيه المرء . فالبوم رمز واقعي وقد انيطت به تجربة نفسية مماثلة من الخبرة والمعاناة في اقتحام الاسفار . فحين كان المسافر يسمع صوت البوم ربما كان يتوجس خيفة ويواجه مصيره ويدرك انه بات الآن وحيداً امام غول الطبيعة المنداحة امامه . والتفرد من دون صحب وبعيداً عن الاهل وابناء القبيلة كان يعيد الجاهلي الى حجمه الخاص به ، لا عون ولا نجدة له ، انه وحده وجهاً لوجه امام الارض الشاسعة المكتنفة بالغموض والاسرار التي تنبري منها الفخاخ وتكثر العثرات . والبوم يطلق صوته في تلك الوحشة ، كأنه ايقاع يذكر المرء بتفرده ووحدته . وعندئذ يخشى المسافر ان تخذله المطية ، ان تكل . وهو اذ يفخر بقوتها وقدرتها على الاستمرار كأنما يشجع ذاته ويتقوى امام جبروت الفراغ والارض المترامية التي لا خلاص للانسان من قبضتها .

الا ان علقمة ، قد يكبو في اقامته للملحمة الغلو . فهو يزعم ان تلك الناقة ترنو الى السوط شزرا، فكأنها تخافه وكان احرى الا يذكر هذا الامر ليضاعف من قوتها في السير الذي يدر لها من ذاتها ومن قدرتها الخاصة بها . فهي تصدر عن قوتها وليس عن الخوف . وحين يقرنها بالثور الوحشي المنقط القوائم بالسواد في توجس لسماع نباة او صوت فانه يتوسل الصورة الموحية المنتزعة

من الواقع الصحراوي . فالثور يرتعي ، لكنه يظل دائم التوجس ان ينبري له صياد يقتنصه .

ولعل فضيلة مثل هذه الصورة تقوم على تمثيل ما انطوت عليه نفس الجاهلي من تنبه دقيق لتحركات الاحياء والاشياء في الطبيعة . يتقصى في طباع حيوانها ويدرك من امره كل هنة واختلاجة ويتخذه في التعبير وسيلة ايحائية نافذة . ومع ان الاشارة الى الثور لا تعدو الفلذة العابرة فاننا نتلمس عبرها طرفة من المعاناة الوجودية . فذاك الثور الخاضب ، المرتعي ، يصحب الحياة والموت في لحظة واحدة . تقدم له الطبيعة المرعى ومن اهابها ينطلق سهم الصياد فيرديه . وهو اذ يتوجس كأنما يتنكد على عيشه ، كأنه يحيا وظل المـــوت مطروح على عينيه وعلى وجدانه . لعله يمثل الجاهلي ذاته الذي تنبري لـــــه الغزوات وتباكره في خيامه او تنقض عليه في المرعى وفي اية غفلة اخرى كما يقول لبيد . وهكذا فان الموضوع الظاهر الذي يبذله الجاهلي يتكتم موضوعاً آخر ، حميماً وعميقاً يلازم التجربة ويتنفس عبرها ، انه موضوع الحي الواجف المرتعد بين يدي الحياة ، لا يدرك اذا كان ينهل الرزق والبقاء امـــا الغدر والموت .

الظليم ووصفه :

ثم ان الشاعر في اسلوبه الاستطرادي المتنامي بذاته ووفقاً ليقين خاص به يقرن الناقة بالظليم في سرعة عدوه الى مأواه حيث تنتظره صغاره . ذاك ظليم خاضب ، اي انه نزل في المرعى ووطأت قدماه العشب والزهر وتخضبت بألوانه ، وهو يرتعي في اللوى شجر الحنظل ونبات القنب . وكل ما طاف حوله يحمل له الخصب والطعام ، وهو ينتقي بذوره ويفليها ويلتهمها هوناً وليناً . تلك الطبيعة تباين الطبيعة التي ذكرها منذ حين والتي تُصَوِّت في ارجائها البوم . ثمة طبيعة وطبيعة اخرى . هذه طبيعة مقبلة ، مؤاتية ، ترزق ابناءها

بل انها تدر لهم وتقدم الرزق دون نكد وضنى . وعبر هذين البيتين حيث يصف الحنظل والقنب ، انما يرسم لوحة مقتضبة ترتفع بهـــا ألوية الطبيعة الزاهية بكل لون والمتدفقة بكل خصب . هنا الطبيعة ترمز الى الحياة . ثم ان الشاعر في نزعته التقريرية التي تطرب الى معارضة الظاهرة واسرها في حدود اللفظ يُلمّ بالثور لذاته فيصف فمه الشبيه بشق العصا ، فهو لدنوه من فمه يكاد ان يلتصق به . ثم انه عديم الاذنين فكأنهما صلمتا صلماً وقطعتا . وهذا الوصف لا شأن وجودياً له ، انه نقل للظاهرة واعادة لها الى ذاتها . وقد تبارى عليها باللفظ ، فاقتنصها واسرها . ويكاد هذا البيت ان يسلك في باب العلوم الطبيعة لولا سورة الغلوِ الرانية عليه . الا ان الطبيعة ما لبثت ان تبدلت عليه، وكأنّ ذلك الثور في غريزته الغامضة كان يتصل بروح الطبيعة ويدرك مـــن اماراتها واسرارها ما لا قبل لسواه به . وصلة الغريزة في البهائم والطير بالطبيعة هي من اعجب المآثر . انها تكلمها بلغة خاصة تفهمها وتتصرف بالنسبة اليها .

لقد بدا الرذاذ أي المطر الخفيف يتساقط والغيم يغشى السمـــاء والريح اخذت تتحرك . ان الطبيعة التي كانت تؤاتيه منذ حين انقلبت عليه ، وابدت وجهاً آخر مربدّاً ، غائماً واطلقت عنان الريح فتذكر بيضه في كنه وادرك ان الطبيعة المقبلة على مثل ثورة في عناصرها قد تعصف به وتؤذيه . واذا هو ينطلق بأشد ما يكون من عدو . وذاك هو وجه الشبه الذي هدف اليه الشاعر بين الناقة المسرعة والظليم الذي يعدو الى كنه لستّر بيضه وهو في تلك الحالة يكون على اشد ما تدرّ له السرعة . ثم ان الشاعر لا يكتفي من ذلك بذكـــر عدوه ، فذاك امر يسير بل انه يسمي كل اسلوب من العدو بأسمائه . فثمـــة الترديد اي العدو المتدارك الحثيث والزفيف وهـــو السير السريع ، يعدو ولا يسأم وقدماه تدران له وتسعفانه حتى يدرك بيضه قبل ان تهب العاصفة وتجن جنونها . ولنتمثل الفة الجاهلي لطباع البهائم حتى انه خص لكل نوع مـــن انواع السير اسماً يسمّى به . والاسم لا يسير وينطلق ويعم الا بعد زمن طويل

من الخبرة والالفة . وهذه الاسماء التي تخص كل نوع من السير تم عن تأمل عميق وطويل ، فكأن تلك التصرفات من الحيوان باتت من البديهيات الـتي يعرفها والتي يسميها ، تمييزاً لها ، بعضاً عن بعض . وهكذا فان التسمية ذاتها تعبر عن موقف وقفه الجاهلي من الحيوان الذي يقيم في عالمه . انه خبر حياته وطباعه وامعن في تقصي التفاصيل التي تختص بكل حالة من احواله . وللعدو اسماء لا تحصى أكان للظليم ام للفرس والناقة . ولا بدع فقد كان حيوان الصحراء رفيقاً للجاهلي ، أكان حيواناً أليفاً كالفرس والناقة ام بريّاً كالثور والظليم وما اليهما فضلاً عن الذئاب ، كما رأينا في قصيدة الشنفري . فالتسمية تنم غالباً عن سمة حضارية وحالة نفسية وعلقمة حين ميز بين عدو وعدو آخر انما كان يعبر من خلال ذلك عن خبرته الذاتية او العامة بطباع الحيوان وهو لم يكن منفصلاً عن عالمه كما هو منفصل اليوم عن عالمنا . كان ثمة نوع من الشراكة بين الحيوان والانسان وهذا الاخير لم يخص نفسه بالصفات والمعاني واسمائها بل انه تناول الحيوان بمثل ما تناول به نفسه واسره ضمن حدود اللفظ بحيث لا تقصّر اللغة عن اية دلالة تختص به وتميز حالة عـن اخرى وتأسر الجزئيات اليسيرة المنعمة . وكثرة الالفاظ التي تختص بالبهائم في الادب الجاهلي وتعددها وترادفها مع تمايز طفيف جداً ، ليس وليد الصدفة والاتفاق وانما هو تعبير عن واقع نفسي واجتماعي وحضاري ، اذا جاز التعبير ، وعـن التوحد في ذلك العالم الاول بين الاحياء في مشقة المصير وفرحه وأزماته . فمن خلال اللغة نفهم الموقف الوجودي والنفسي والفعلي للانسان في ذلك الزمان وفي تلك البيئة . ومثل ذلك ، الأسماء التي تطلق على الأراضي والبقاع ، فهذه يفاع وذاك حزن وتلك دوية وهذه من الامعر الصوان الى ما هنالك من تسميات لا حصر لها في وصف انواع الاراضي بالنسبة الى خصبها ووعورتها وغلظتها ويسر ارتيادها وعسره، وكلها ترتبط بتلك الصلة الوجودية الحية التي توثقه بالطبيعة والارض حيث يتنازع بقاءه ويكسب رزقه . وكان قد حمل عـلى

الجاهلي كثرة الأسماء التي ترتبط بالخيل والاراضي واحوال المطر واسماء الزهر وما الى ذلك ولم يدرك هؤلاء ان الجاهلي كان يعبر بذلك عن امتداد تلك الأشياء في حياته او امتداد حياته فيها . فهي ظاهراً تخص البهائم والفصول والطبيعة وكل ما يتصل بها وضمناً تعبر عن وجوده ومدى ارتباطه بتلك الموجودات . وكثرة المرادفات ليست عبثاً وانما هي وسيلة للتدقيق في علاقة الانسان بالوجود الذي يتكامل به ويحقق ذاته ويحميها او يرزقها ويغذيها ويفرحها ويتعسها . ومن هنا ان معرفة علقمة بأساليب العدو التي يبذلها الظليم حين يهرع الى بيضه انما هي امتداد للانسان في الحيوان الذي يكمله ويسعفه او يعيقه ويرهبه كما هي الحال في الذئاب والضباع . فاللغة تتأثر بالموقف الحياتي لاصحابها وهي تتطور وتتصف بكل ما يعتري نفوسهم من هواجس واختلاجات وتنازعات .

استنفاد الظاهرة الحسية :

وربما خيل الينا ان الشاعر استنفد التجربة فيما بذله من اسماء تختص بأنواع العدو ، الا انه احس بأن في نفسه اكثر مما بذلته تلك الاسماء التي تحجرت من كثرة الاستعمال وافتقدت ايحائيتها ، فعمد الى الصورة المغالية المستمدة من الاطار الحسي . فاذا الظليم كاد منسمه يفقأ مقلته ، من شدة عدوه وتلك صورة لا يعرفها الا من عايش الحيوان وتقصى في اساليب عدوه واحواله التي تتنازعه . ومع انه ليس ثمة من يخزه ليستحثه على العدو فانه يخز نفسه ويستحثها من ذاته ومن هلعه على بيضه او فراخه . وقد يخال ان تلك الصورة خالية من الخيال الذي يهتضم الظاهرة ويطلعها من جديد كما هو مأثور في الشعر المعاصر . ان تجربة الانسان القديم كانت وجودية ولم يقدر لها الا في سنحات عابرة ان تلم بالغيب الراني على الأشياء او القابع وراءها . ذاك انه لم يكن قد

استهلاك المادة ، بل كانت تلج الى نفسه ببكارتها الاولى المدهشة الحية حتى الدهشة والذهول .

البيض والفراخ :

تلك كانت حالة من القوة تمثلت في العدو الحثيث المتدارك ، يتنوع وفقاً لقدرة الظليم من الراحة والتعب وطبيعة الارض في اليسر والعسر ، والانخفاض والعلو وما الى ذلك . كانت قوة متمادية متناهية ، شبه مطلقة ، وفي الابيات اللاحقة تتناقض الصورة ، بدلاً من القوة المتناهية تنبري لنا حالة من العجز المتناهي ، انه التسليم الكلي ، فراخ تقعي على الحضيض وكأنها مثل جراثيم الشجر من شدة التصاقها بالارض وعجزها عن التحرر والتحرك والنهوض. والفن قد ما يغالي بالاشياء وفقاً لجوهرها ، يغالي بالضعف كما يغالي بالقوة وفقاً للانفعال الذي ينهد للتعبير عنه . وشدة ضعف الفراخ مرتبطة بشدة عدو الظليم بقدر ما يشتد عجزها يشتد عدوه لادراكها وحمايتها . وأذا كانت الابوة في بني البشر عاطفة واعية او عاطفة مبرمة من ذاتها تتضاعف بالوعي ، فان ابوة الظليم هي من الغريزة المطلقة ، كما هي حال الحمار الوحشي مع اتانه التي كانت تعصاه وتتوحم وتروغ لسواه . غيرة كلية حتى الهلاك والانتحار وابوة كلية لا يحول دونها حائل كما طالعتنا في عدو الظليم القاتل ليدرك فراخه وبيضه ويتداركها . فالغريزة هي في البهائم اكمل منها في الانسان لانها متمادية ، متطرفة ، مستأثرة تجتاز كل عقبة ولا تتردد او تتحسب او تحسب للربح والخسارة والامكان والاستحالة ، حسبها ان تكون .

ولقد فاز الظليم اثر عدوه الهالك المضني .لقي اتاه وبيضه وفراخه ، وجعل يحادثها بأصوات خاصة ، بأصوات شبيهة بأصوات الروم التي لا تفهم ، يتخاطبون بها في قصورهم . ثمة علاقة انسانية بين الظليم وصغاره ، انه يحسها ولا يفهمها لغة عجماء كلغة الروم المتراطنين بينهم . ذاك هو فرح اللقاء ،

بعد خوف واجتماع شمل العائلة ، بعد هلع أزجى بالظليم في كل ارض حتّى يدرك صغاره قبل ان يدركها الريح والمطر ويصيبها الموت . وبات الظليم يفرش جناحيه علامة الفرح ، وانثاه تجيبه بصوت مترنم . ذاك مشهد تآلفٍ وانتصار على القدر والذات الطبيعية بين عائلة من الحيوان ، معكوس عن عائلة الانسان ، فكان ثمة مصيراً واحداً ينتظم سلك الأحياء . وليس صحيحاً ان القصيدة الجاهلية تقوم على الارتجال فعبر هذا المقطع تنمو المعاني وتتباين طبيعتها بين فرح في النبذة الاولى في الطبيعة وتجهم في الابيات اللاحقة حين قبلت العاصفة الممطرة ، وعودة الى حالة الفرح والغبطة ، حين التقى الشمل ومرت ازمة الرعب والخوف .

الفهرس

صفحة

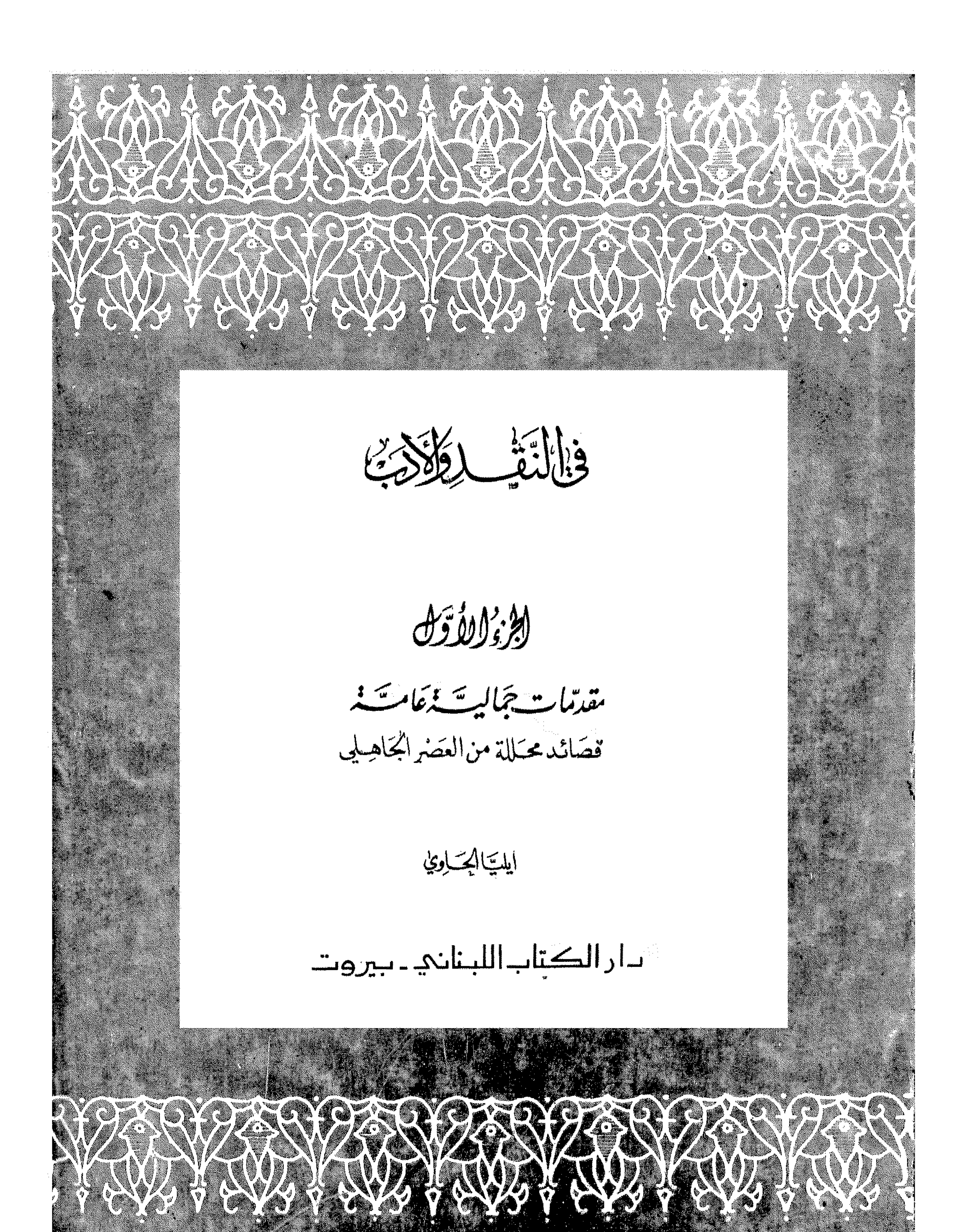
نماذج في نقد الشعر الجاهلي :

وصف الاتان والبقرة الوحشيين








في النقد والأدب
الجزء الأول
مقدمات جمالية عامة
قصائد محللة من العصر الجاهلي
إيليا الحاوي
دار الكتاب اللبناني - بيروت